REVUE MENSUELLE

L'EDUCATION MUSICALE

MAI 1976 : 8 F

N° 228

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- Fondateur : **R. VIEUXBLE**
- Directeur : **A. MUSSON**

CONDITIONS GÉNÉRALES DE VENTE

	France et Outre-mer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an)	F. 55,—	F. 70,—
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an)	F 73,—	F. 83,—

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale ».

La revue ne parait ni en août, ni en septembre.

LES ABONNEMENTS SONT TACITEMENT RECONDUITS.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E. M. » dans la quinzaine suivant son échéance. Faute de quoi l'abonnement est dû pour une nouvelle année.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 1,50 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F 8**

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... **F 12**

Direction et Administration :
3, rue des Ecoles - 77590 BOIS-LE-ROI - Téléphone : **069-69-91** - C.C.P. : PARIS 1809-65

32e Année — N° 228 MAI 1976

Sommaire

Pages :

J. CHAILLEY : LA TENTATION DE SAINT-ANTOINE

M. Jacques Chailley nous informe que, pour faciliter aux chorales non professionnelles, et spécialement scolaires, l'exécution de sa symphonie vocale sur thèmes populaires, **La Tentation de Saint-Antoine** (Lemoine, éditeur), il vient d'en rédiger une partie de « piano de soutien » qui peut être conservée à l'exécution, et qui en abaisse considérablement la difficulté. Rappelons toutefois que nous avons entendu l'an dernier cette symphonie vocale excellemment exécutée a capella, par la chorale de Sèvres dirigée par M. Fleurant, ce qui montre que, même sous sa forme originale, elle peut être accessible à une chorale scolaire de bon niveau.

Cette nouvelle partie de « piano ad libitum » n'est pas éditée, mais peut être demandée à l'auteur, 5, rue Rémy-Dumoncel, 75014 Paris, qui se fera un plaisir de l'adresser à ceux qui en feront la demande.

ATTENTION...

La parution et la distribution du numéro de juillet se situant au début des vacances d'été, il en résulte que du fait des départs des uns et des autres, de nombreux numéros nous reviennent avec la mention « n'habite pas à l'adresse indiquée » et que d'autres sont égarés.

Pour éviter ces fâcheuses conséquences et aussi pour économiser du papier, en l'occurrence celui des couvertures, dont le prix atteint des chiffres impressionnants, nous poursuivons l'expérience tentée avec succès, semble-t-il, l'an passé : les numéros de juin (229) et de juillet (230) seront imprimés et envoyés jumelés, et sans restriction du nombre de pages. L'envoi sera fait aux alentours du 15 juin.

De cette façon, et nous l'espérons, les inconvénients signalés devront disparaître, ce pour votre bénéfice et, d'autre part, pour une meilleure gestion de notre comptabilité.

EPREUVES DES EXAMENS

Chaque année « L'Education Musicale », consciente des besoins du corps professoral et des candidats, s'efforce de publier les textes des épreuves des différents examens et concours :

- **C.A.P.E.S. ;**
- **Epreuve facultative au baccalauréat ;**
- **Baccalauréat, option A 6 ;**
- **Baccalauréat technicien musique F 11.**

Nous prions instamment nos collègues de nous faire parvenir les textes de session 1976 le plus rapidement possible.

Ils paraîtront dans « L'Education Musicale » à partir du n° 231 - octobre 1976.

Merci d'avance.

André MUSSON

La firme DECCA *venant de publier un excellent enregistrement signalé plus loin, des* SAISONS *de* VIVALDI, *nous rééditons l'analyse de cette œuvre, le numéro la concernant étant épuisé depuis longtemps. Ainsi pouvons-nous satisfaire, à la fois, les très nombreuses demandes nous parvenant, et la poursuite de notre décision, à savoir la publication chaque mois d'une analyse faisant, par ailleurs, l'objet de la présentation du disque dans* « NOTRE DISCOTHÈQUE ».

A. VIVALDI (1678-1743)

LES SAISONS (op. VIII)

par André MUSSON

Biographie

Pour la biographie de cet auteur, nous prions nos lecteurs de se reporter au précieux livre de Marc Pincherle : « Vivaldi », de la collection « Amour de la Musique », Edition Le Bon Plaisir. Librairie Plon, Paris.

Documentation

Dédiées au Comte Morzin, **Les Saisons** forment une suite de quatre Concertos pour soliste (Le Printemps, L'Eté, L'Automne, L'Hiver) qui appartiennent au genre de la musique descriptive très goûtée à l'époque, et dans lesquels le musicien présente aux auditeurs une illustration aussi proche que possible de la vérité.

« Leur ampleur, la netteté de la conception, le plaisir manifeste avec lequel le compositeur les a ciselés, l'accueil qui leur a été fait à l'origine, leurs résonances depuis lors, tout concourt à faire d'eux une pièce maîtresse dans le répertoire descriptif : si les spécialistes de ce genre de musique ne s'en sont pas avisés, non plus que les premiers historiens du violon, c'est à coup sûr pour s'être arrêtés à quelques bizarreries, tout extérieures, et qui s'expliquent le mieux du monde si l'on prend la peine de mettre en partition les passages dans lesquels elles se rencontrent. »

« La succession des **Saisons** avait depuis longtemps fourni aux musiciens l'argument de ballets (celui de Lulli, par exemple, en 1661) ou de divertissements scéniques. Peut-être Vivaldi avait-il, dans sa jeunesse, eu des échos d'un spectacle donné à Rome en 1698, intitulé **La Dispute des Saisons**, avec, pour personnages, le Temps, le Printemps, l'Eté, l'Automne et l'Hiver. Sauf erreur, il est le premier à avoir abordé ce thème symphoniquement, sans autre moyen d'expression que les instruments de l'orchestre traditionnel. » (M. Pincherle : « A. Vivaldi et la musique instrumentale », Ed. Floury, à Paris.)

Chaque concerto est précédé d'un texte explicatif, improvisé par le compositeur ou bien dû à l'un de ses librettistes. Ces textes sont reportés partiellement dans chaque partie au fur et à mesure des péripéties.

Le souci d'architecture est évident : dans la succession de trois mouvements pour chaque concerto (vif, lent, vif), et dans les oppositions des tutti et des soli, les tutti exprimant le titre du concerto, les soli modulants, précisant par des divertissements et des traits variés, les détails particuliers tels que chants des oiseaux, aboiement du chien, souffle du vent, tonnerre, marche titubante de l'ivrogne, chasse, etc.

L'œuvre fut donnée en France le 7 février 1728, au Concert spirituel, les auditions furent fréquentes tout au long du XVIII[e] siècle, aussi bien dans les salles de concerts que dans des séances privées organisées par de riches mécènes.

Les éditeurs s'y intéressèrent et offrirent de nombreuses transcriptions. Un arrangement pour flûte seule est dû à J.-J. Rousseau !

L'ensemble instrumental se compose de : un violon principal, violons I et II, altos, violoncelles, contrebasses, organo (e cembalo).

Premier Concerto - Le Printemps

(Allegro en Mi M. ; Largo en Do dièse m. ; Allegro, danse pastorale en Mi M.)

Allegro : c'est le printemps : chants joyeux des oiseaux, murmure des sources, souffle des zéphyrs.

Orage : éclairs et tonnerre. L'orage passé, les oiseaux reprennent leurs chants.

Un tutti ouvre ce premier concerto (1).

Une cadence parfaite achève ce tutti et, entre les trois violons, commence un divertissement traduisant les gazouillis des oiseaux. Après un rappel du tutti initial, les instruments expriment le murmure des sources (2).

Un nouveau rappel du tutti relie ce divertissement au suivant qui dépeint les éclairs et le tonnerre (sombres trémolos en triples croches à l'orchestre, gammes rapides et triolets au violon (3).



Nouveau rappel du tutti, nouveau divertissement : les oiseaux reprennent leurs chants, puis conclusion du morceau par une répétition du tutti, expression du printemps.

Largo - Dans un pré fleuri, au murmure des frondaisons, le chevrier s'endort, gardé par son chien.

Les violons I et II imitent le murmure des frondaisons, le violon principal déploie une large et tranquille mélodie pour signifier le sommeil du chevrier, l'instrument grave du quatuor, l'alto, imite les aboiements du chien (4).

On remarquera le calme, la belle sonorité de cet ensemble dans lequel chacun des trois groupes poursuit sa mélodie ou son rythme sans modification aucune.

Allegro - Au son de l'instrument pastoral, la musette, nymphes et bergers dansent pour fêter le printemps.

C'est une danse paysanne avec son rythme caractéristique à 12/8 (5).

Ce morceau présente, vers la fin, l'imitation de la musette par le violon solo sur une note tenue formant pédale, au violoncelle.

Deuxième Concerto - L'Eté

(Allegro non molto en sol m. ; Adagio en sol m. ; Presto en sol m.)

Allegro non molto - La chaleur torride alanguit l'homme et les troupeaux. Chants du coucou, puis de la tourterelle et du chardonneret. Doux souffle du zéphyr, mais, Borée apparaît et lui cherche querelle. Le petit berger s'inquiète et pleure, il craint la bourrasque et l'orage.

Voici une belle et curieuse page : au cours du tutti d'introduction, les divers instruments présentent, dans la mesure à 3/8, en contretemps et dans la nuance pp, des rythmes accablés qui dépeignent à merveille la langueur dont parle le texte (6).

Cette somnolence est troublée par le chant du coucou auquel font suite ceux de la tourterelle et du chardonneret (7).



Peu à peu, l'agitation s'empare de tout l'orchestre, rythmes nombreux, variés et précipités traduisent zéphyrs et Borée.

Quelques mesures de rappel du tutti initial relient cet épisode à la plainte mélancolique du petit berger, confiée au violon solo sur une descente chromatique très expressive du violoncelle (8).

Le mouvement s'achève par une reprise de l'agitation.

Adagio - Tout tremblant devant les éclairs et la grêle, le petit berger ne peut connaître le repos.

De longues périodes Adagio alternant avec de plus courts Presto marquent ce mouvement et préparent le Finale (9).

On remarquera le caractère tourmenté de la phrase confiée au violon solo, phrase qui se déroule sur des rythmes sombres et heurtés.

Presto - Frayeur justifiée ! L'impétueuse tempête d'été se déchaîne, la foudre décapite les épis altiers.

Cette pièce finale n'est qu'un long tutti, brièvement interrompu trois fois par le violon solo. C'est impétueux, farouche et bruyant comme il convient pour exprimer la tempête d'été et les dégâts qu'elle provoque (trémolos, silences lourds de menaces, arpèges brisés, gammes, contretemps, grands intervalles).

Troisième Concerto - L'Automne

(Allegro en Fa ; Adagio en Fa ; Allegro en Fa.)

Allegro - Danses et chants de paysans pour fêter la belle récolte. Ils boivent et leur joie s'achève dans le sommeil de l'ivresse.

Le tutti dresse un joyeux tableau de cette fête campagnarde (10).

Le violon solo en doubles cordes, soutenu par les violoncelles, reprend ce thème et interrompt pendant quelques instants le tutti qui conclut rapidement et en douceur. Des traits désordonnés, d'abord au violon solo, surgissent de toutes parts, modulations, trilles, etc., sillonnent cette période : l'ivresse gagne peu à peu les uns et les autres (11).

Une reprise du tutti, cette fois en un sol mineur significatif, suivie d'un passage marqué par des syncopes, conduit à un épisode qui porte l'indication : Sommeil de l'ivrogne », page intéressante dont le thème est au violon solo (12).



Discrètement, violons I et II accompagnent par des batteries de croches, la nuance s'adoucit ; les altos entrent avec des blanches cependant que les violons abandonnent leurs croches et s'animent en présentant un élément rythmique issu du tutti précédent.

Adagio molto - Chacun laisse là sa chanson et s'endort.

Valeurs longues, nuances douces, instruments avec sourdines, basses formant pédale, traduisent le sommeil collectif cette fois (13).

Allegro - La chasse. A l'aube, le chasseur s'élance à la poursuite du gibier. Il part avec son cor, son fusil, ses chiens. Poursuite de la bête qui, effrayée, étourdie par les détonations et les cris, fuit, mais finit par mourir, accablée.

Le tutti lance des appels de fanfare (14).

La fièvre et l'impatience s'emparent du chasseur. Des doubles cordes au violon solo simulent les sonneries de cor. Quelques mesures de reprise du tutti amènent des triolets de doubles croches exprimant la frayeur et la fuite de la bête poursuivie ; à un court tutti sont confiés les aboiements des chiens. Tout se précipite : c'est la réduction et la fin de la bête traquée.

Quatrième Concerto - L'Hiver

(Allegro non molto en fa m. ; Largo en mi bémol M. ; Allegro en fa m.)

Allegro non molto - L'hiver, c'est trembler dans la neige glacée, être transi par le vent froid, battre des pieds, claquer des dents.

Le tutti (15) définit la station dans la neige glacée. Le violon fait suite en illustrant par des brisures en triples croches : être transi par le vent froid, battre des pieds et claquer des dents.

Largo - Journées tranquilles passées au coin du feu alors que la tempête secoue la maison.

C'est une tranquille mélodie qui se développe sur un accompagnement bien étudié (16).

Allegro - Cheminer sur la glace, veiller à ne pas tomber, trébucher, se relever, courir jusqu'à ce que la glace s'entrouve. Entendre Borée, tous les vents furieux se livrer bataille (17).

Les différents épisodes de ce morceau traduisent avec précision les différents moments du texte. On remarquera particulièrement la course sur la glace (a), la rupture de cette glace (b) (18).



ALBERT ROUSSEL (1869-1937) *

SYMPHONIE n° 2 en Si bémol

par Philippe ALLENBACH

Deuxième mouvement

Le deuxième mouvement, « Modéré », en **SOL,** par l'extrême volubilité de ses figures rythmiques et mélodiques, tient lieu de « scherzo », avec un « lent » central faisant office de « trio »... Par sa décision rythmique inébranlable, le procédé de développement par « répétition tant au point de vue du dessin que du point de vue harmonique », et où Louis Vuillemin voit un témoignage du « brevet Stravinsky » tombé dans le domaine public, mais dont les signes précurseurs étaient déjà présents dans le « divertissement » pour piano et vents de 1906, il annonce directement les dernières œuvres de Roussel. Par ailleurs, il apporte la détente psychologiquement nécessaire à l'auditeur, avant d'affronter la surtension expressive du troisième mouvement.

Dès les premières mesures, le musicien se plaît à de savoureuses rencontres polytonales.

1-5. Superposition de trois brèves figures rythmiques différentes, respectivement confiées à deux grandes flûtes, deux hautbois et un cor anglais, soutenus par des arpèges des seconds violons divisés, sur la dominante de **mi.**

A **5,** le basson, doublé par les violoncelles divisés, et soutenu par une pédale de tonique des contrebasses, en **DO,** installe un nouveau bref motif obstiné.



9-31. Sur ce complexe thématique déjà riche, les violons greffent une nouvelle phrase, cette fois en **SOL.**



A **25.** La tonalité bascule vers **UT.**

31. Vers le relatif **la.**

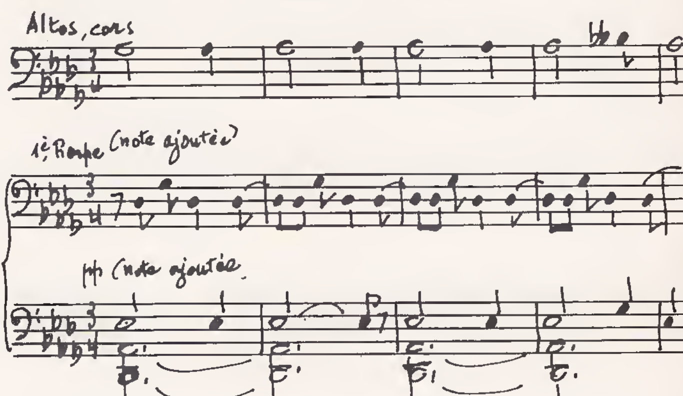
De **35 à 69,** nouveau motif goguenard aux clarinettes, évoquant le jazz, qui sera l'objet de différentes présentations orchestrales.

69. Retour, en **Mi b,** du motif de la mesure 9, aux violons et bassons.

95. Réapparition du contexte initial... A partir de **105,** on s'oriente vers **RE b,** ton du volet central.

119 à 189. Trio, « Lent ».

Sur une double pédale tonique-Dominante des contrebasses divisées, et de la deuxième harpe, les altos et les cors énoncent un motif organisé autour de la Dominante, avec **sol b,** note ajoutée à l'accord de quinte : moment d'autant plus impressionnant qu'il semble vouloir, dans son indifférence apparente, retenir prisonnier tout son potentiel expressif, conduire, peut-être, à une sorte d'ataraxie...



141-148. Ce motif engendre un nouveau motif « Moins lent », avec une figuration plus mouvementée.



148-165. Reprise du premier, à l'octave supérieure.

165-189. Second motif. Montée par paliers vers l'extrême aigu, qui culminera à **185** en **LA.**

187-189. « Piano subito », tension à la limite du supportable, et rupture nette à **189** avec le retour du premier volet.

189. Reprise de **A** qui se signale par un rappel inattendu du joyeux motif **D** de la première partie.

---

* Voir *L'E.M.*, n° 227, avril 1976, p. 7/259 et suiv.

Troisième mouvement

Ce mouvement évolue selon une logique interne qui semble défier la méthode d'analyse qui voudrait à tout prix le rattacher à une forme préétablie.

On peut y déceler une courbe expressive qui suivrait la progression suivante :

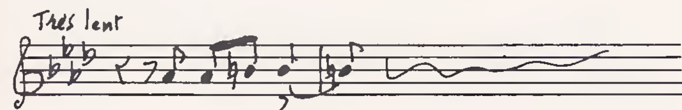
Une première partie irait du « très lent » initial au « modérément animé » de la mesure 62 et renouerait avec le début du premier mouvement, ayant en commun avec celui-ci la même atmosphère accablée.

Une deuxième partie qui établit une lutte forcenée entre des éléments antagonistes (la « lutte » évoquée par Roussel contre toute cette « brutalité imbécile »), irait des mesures 62 à 338 (chiffre **86**), pour aboutir au triomphe du thème **C** (en quoi cette symphonie se rattache au principe cyclique glorifié par l'école franckiste).

Une troisième partie, enfin, basée sur le thème **D**, conclurait dans une atmosphère d'ordre retrouvé après une catastrophe cosmique.

Essayons de justifier par l'analyse cette interprétation possible.

Mesures **1-2.** Nouvelles velléités thématiques aux clarinettes et bassons (tout comme dans le premier mouvement), sur intervalle de seconde augmentée, et trémolo des cordes graves,



établissant la tonalité de **fa.**

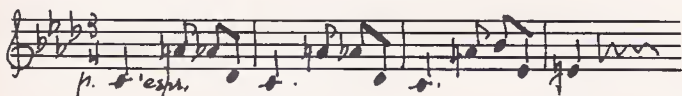
3-4. Seconde ébauche mélodique aux cuivres. (Tout se passe dans les profondeurs de l'orchestre.)

5-7. Reprise de **1-2,** avec hautbois en plus.

7-8. Reprise de **3-4.**

9-10. Trois motifs obsessionnels et indépendants vont soutenir une nouvelle phrase aux violons.

11-18. Les violons installent une phrase tourmentée qui tente d'émerger de cette grisaille sonore. Instabilité extrême de cette phrase.

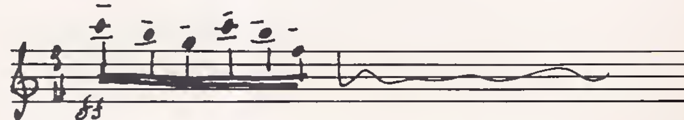


19-21. « Moins lent », prolongement mélodique aux vents.

22-25. Reprise de la phrase de **11**... aux cordes, encore plus tourmentée.

26-30. Retour du « très lent » initial.

31. Le thème B, « modéré », du premier mouvement, s'insinue aux basses, en fa, interrompu à **33** par une figure d'une mesure aux cordes, en croches implacables.



34. B tente une seconde fois de s'imposer. Nouveau refus des cordes, suivi d'un retour au « très lent ».

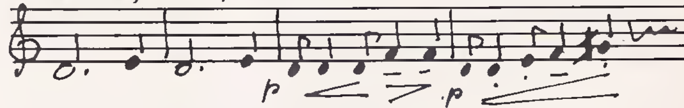
37. Troisième offensive de la phrase tourmentée des violons. Se poursuit jusqu'à **54.**

54. « Très lent » initial, mais qui débouche sur la seconde partie.

61. « Modérément animé », à partir d'ici, l'impression sera celle d'une lutte sans merci contre une force aveugle qui emporte tout sur elle.

Aux premiers violons, déformation rythmique de l' « ostinato » des mesures **9**...

67. Aux premiers violons, motif brodé, syncopé, dont l'aspect déchaîné est encore accru par les roulades chromatiques des vents.



75-79. Le même aux cuivres.

79-83. Transformé, aux cors.

83. Aux premiers violons, physionomie nouvelle du thème **B,** en **SI b,** spasmodique.

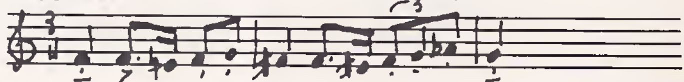


85-88. Aux vents, débouche sur un point d'orgue court.

91-94. Cette frénésie se heurte à une quadruple invective sonore, aboutissant à **94,** à un nouveau point d'orgue court.

95-96. Deux mesures syncopées conduisent à une reprise des mesures précédentes, avec un troisième point d'orgue.

102 à 134. Nouveau motif aux cuivres, énergique, et qui passe aux différents « groupes » de l'orchestre.



138 (chiffre **68**). Le thème **B** réapparaît aux **trombones.**

158. On le retrouve, déformé, à la grande flûte, avec une vive animation de tout l'orchestre.

164. Extrême vitalité rythmique, avec les contretemps perpétuels des cordes, les capricieux dessins des vents, et **B** aux cordes graves.

180-196. **B** aux premiers violons, atmosphère de liesse populaire. Arpèges miroitants des harpes et du célesta.

197-202. « En retenant un peu », le thème **C** tente timidement de s'imposer au violon solo.

202. « Un peu moins animé », **C** passe au hautbois. Une très brève figure chromatique gémit au basson. Rien n'est joué encore.

214-305. La compassion de ce thème, interrompue brutalement par un nouveau déferlement sonore de tout l'orchestre, empruntant ses éléments au développement antérieur. A partir de **243** (chiffre **78**), réacheminement progressif vers le ton principal, qui éclatera en pleine lumière à **305,** clamé par toutes les cordes à l'unisson, sur un fff. L'air redevient respirable, la joie a conquis du terrain, la vie l'a emporté sur les ténèbres. Jusqu'à **338** (chiffre **86**), présence de **B**, avec variantes mélodiques ou rythmiques.

343-352. Seconde apparition du thème **C,** encore enrichi d'un double contrechant des premiers et seconds violons.

353-368. La richesse mélodique encore accrue, avec deux mélodies nouvelles des altos et violoncelles.

369-376. **C** passe aux violons, superposé à **A** ; à la trompette, insistant contre-chant.

A partir de **377,** une fervente progression chromatique des violons sera suivie d'une chute mélodique progressive vers le grave, trouvant enfin l'apaisement sur la dominante, soutenue par une longue pédale de tonique des violoncelles et contrebasses. Après un dernier appel, **399**, de **C** aux cors, la symphonie s'achève sur une tenue de quatre mesures des cordes, vents, cors et trémolo des timbales, sur la quinte sans tierce **SI b, fa,** murmurée ppp.

***

Que l'on considère les luttes féroces qui se jouent périodiquement entre les peuples, ou encore entre les idéologies différentes et les outrances, les aveuglements auxquels elles conduisent, et l'on admettra la saisissante actualité de cette symphonie, le bien-fondé de ses aspérités, même si celles-ci rebutent au premier abord ; on appréhendera enfin l'œuvre dans son aspect « immuable et éternel », cette autre moitié de l'art selon Baudelaire, celle qui transcende les modes esthétiques qui, elles, disparaissent parfois à la vitesse d'un météore.

LA PEINTURE A VENISE ET DANS LE NORD-EST DE L'ITALIE DANS LA SECONDE MOITIE DU QUATTROCENTO

Michel CAREY
Chef du Service des Affaires culturelles de la Principauté de Monaco

Après 1450, Florence n'est plus seule à dominer la Renaissance et à déterminer son évolution : l'Italie centrale avec Piero della Francesca, le nord-est de la péninsule avec Mantegna, vont lui donner des impulsions nouvelles et l'orienter dans des voies différentes.

Cependant, en Vénitie, le centre le plus actif de ce mouvement de rénovation artistique n'est pas, vers 1450, Venise même, mais une ville faisant partie de son territoire et voisine de la lagune, Padoue. La très forte personnalité d'Andrea Mantegna va y donner une impulsion déterminante et exercer une influence décisive sur les artistes du nord-est de la péninsule.

PADOUE

Padoue fait partie du territoire vénitien depuis 1405.

La sagesse de l'administration de la cité, le calme politique et la prospérité économique qui y règnent, favorisent le développement de son université, célèbre dans les domaines de l'humanisme et des sciences, particulièrement de l'optique. Padoue, au milieu du Quattrocento, est le principal centre de l'humanisme en Italie du Nord, et son atmosphère savante en fait le Quartier latin de Venise.

Au point de vue artistique, Padoue est alors au confluent de diverses influences :

1) la tradition byzantino-gothique de Venise;

2) celle du gothique septentrional;

3) l'art florentin : Giotto, au début du XIVe siècle, a peint à Padoue même, à la chapelle Scrovegni, son cycle de fresques le plus important. Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Filippo Lippi sont venus travailler à Venise ou à Padoue dans le deuxième quart du Quattrocento. Enfin Donatello, de 1443 à 1454 environ, a passé dix ans à Padoue où il a laissé deux chefs-d'œuvre, le Gattamelata et l'autel du Santo, qui exerceront une influence considérable sur les artistes locaux et en particulier sur Mantegna;

4) l'art de la Rome antique que Francesco Squarcione, peintre médiocre mais pédagogue avisé et animateur actifs, fait connaître grâce à sa collection d'antiquités et de moulages, et met à la portée de ses nombreux élèves parmi lesquels Mantegna.

Andrea Mantegna (1431-1506)

Formé dans l'atelier de Squarcione qui lui donne le goût de l'archéologie et de l'antiquité romaine, Mantegna subit également l'influence de Donatello et celle du linéarisme des peintres florentins.

Mantegna est un artiste d'une extraordinaire précocité : à dix-sept ans, il commence (avec d'autres peintres) la décoration de la chapelle Ovetari dans l'église des Eremitani (1448-1455 env.).



MANTEGNA : Saint Jacques allant au supplice.
Chapelle Ovetari, dans l'église des Eremitani, à Padoue

Dans ces scènes de la vie de saint Jacques et de saint Christophe, malheureusement presque entièrement détruites pendant la dernière guerre, les caractères essentiels de son style s'affirment déjà :

1) souci de l'exacte reconstitution archéologique : le costume et l'armement des soldats romains sont minutieusement et fidèlement restitués, les monuments sont inspirés de la Rome antique;

2) âpre rigueur du dessin, nerveux, incisif, style dur et ferme, figures dessinées (on serait tenté de dire : sculptées) avec une énergie et une précision qui évoquent la ciselure du bronze;

3) espace construit selon les règles les plus rigoureuses de la perspective géométrique, raccourcis et effets d'optique audacieux : certains personnages semblent empiéter sur l'espace réel ;

4) coloris volontiers froid, sec, qui tendra vers la fin de sa carrière à la monochromie la plus subtile.

Autre œuvre importante peinte pendant le séjour de Mantegna à Padoue, la Pala de S. Zéon (Vérone) — 1457-1459 —, grand tableau d'autel aux personnages d'une extraordinaire puissance plastique.

MANTOUE

En 1460, Mantegna devient peintre de la Cour de Lodovico III Gonzaga, marquis de Mantoue, prince intelligent et mécène éclairé.

Sous l'influence de ses beaux-frères, Gentile et Giovanni Bellini, l'art de Mantegna évolue vers un style moins tendu et d'inspiration élargie : son dessin est plus souple, ses couleurs plus fondues, sans qu'il cesse pour autant de soumettre les formes à sa conception rigoureuse de l'espace.



MANTEGNA : La Chambre des époux (détail), à Mantoue

De 1472 à 1474, il peint les fresques de la Camera degli Sposi (Chambre des Epoux) au Palais Ducal, qui deviendra le modèle des chambres d'apparat des demeures princières.

C'est surtout le premier exemple — et le plus audacieux — au Quattrocento d'une décoration intérieure pour laquelle le peintre utilise systématiquement le trompe-l'œil : espace figuré et espace réel s'interpénètrent d'une manière extraordinaire, et l'ouverture ronde peinte au plafond et par laquelle celui-ci semble s'ouvrir sur le ciel annonce, cinquante ans à l'avance, les célèbres perspectives plafonnantes du Corrège à Parme et les grandes décorations baroques des XVIIe et XVIIIe siècles.

Parmi les autres œuvres importantes de Mantegna peintes à Mantoue où il finira sa carrière :

— La Mort de la Vierge (Prado), avec son lumineux paysage évoquant les lacs de Mantoue;

— les neuf grandes toiles du Triomphe de César (Hampton Court), véritable « somme archéologique » de l'artiste;

— Le Christ mort (Brera), célèbre par son raccourci audacieux;

— La Vierge de la Victoire (Louvre) ;

— les peintures pour le Studiolo d'Isabelle d'Este (Louvre) dont la plus célèbre est le Parnasse.

VENISE

Venise ne devient un centre artistique de première importance que dans la seconde moitié du Quattrocento, assez longtemps par conséquent après que Florence a ouvert la voie à la Renaissance.

La Sérénissime République est depuis des siècles traditionnellement tournée vers l'Orient. Vers 1450 cependant, la tradition byzantine y apparaît moins importante que le gothique international dont les deux grands maîtres, Gentile da Fabriano, puis Pisanello, viennent décorer le Palais des Doges.

A ces deux courants artistiques quelque peu dépassés, il convient d'ajouter l'influence novatrice des artistes de la première Renaissance florentine, Andrea del Castagno, Paolo Uccello, Filippo Lippi, après 1450 celle de Mantegna, lui-même fortement influencé, nous l'avons vu également, par Donatello, puis, plus tard encore, vers 1475, celle d'un artiste de premier plan, Antonello de Messino : sa technique raffinée apprise des maîtres florentins — les couleurs diluées d'huile et appliquées par couches transparentes permettent d'obtenir une luminosité sans précédent — et sa connaissance approfondie des rapports entre l'espace, la lumière et les volumes, exercèrent une influence décisive sur la peinture de Venise et, en particulier, sur Giovanni Bellini.

Véritable carrefour des civilisations, Venise assimile les techniques les plus diverses, les courants artistiques les plus variés. Elle réussira à créer, dès la seconde moitié du Quattrocento, une école de peinture originale qui aura pour prolongement cette

pléiade d'artistes qui s'imposeront parmi les plus grands génies du XVIe siècle, Giorgione, le Titien, Véronèse, le Tintoret.

Les peintres vénitiens dans la seconde moitié du Quattrocento

Deux familles de peintres dominent la vie artistique à Venise pendant le Quattrocento :

1) Les Vivarini

Ils forment l'école dite de Murano.

ANTONIO VIVARINI (v. 1415-v. 1480) associé d'abord à son beau-frère Giovanni d'Alemagna, puis à son propre frère Bartolomeo, fonde un atelier spécialisé dans la fabrication de somptueux polyptiques.

L'influence germanique y domine d'abord, puis, avec Bartolomeo, celle des Florentins et surtout celle de Mantegna : dans le tryptique de S. Giovanni in Bragora, la vivacité des couleurs s'allie au tracé aigu des contours et à une vigueur et (presque) une rudesse qui rappellent Mantegna et même Squarcione.

ALVISE VIVARINI (v. 1446-v. 1504), fils d'Antonio, emprunte vers la fin du siècle à Antonello de Messine et à Giovanni Bellini une plus grande liberté de style et un charme coloré qui font le prix de son Christ ressuscité, également dans l'église de S. Giovanni in Bragora.

2) Les Bellini

C'est dans l'atelier des Bellini que se cristallisent quelques-unes des tendances fondamentales de la peinture à Venise dans la seconde moitié du XVe siècle.

JACOPO BELLINI, le père (v. 1400-v. 1470), formé par Gentile da Fabriano, accorde une grande importance au dessin. Son art, proche du style gothique international, est toutefois raffermi par l'influence de la peinture florentine des années 1420.

GENTILE BELLINI, son fils aîné (v. 1429-1507), a une véritable passion pour l'observation précise, objective.

C'est un excellent portraitiste. Il est d'ailleurs désigné par le Gouvernement vénitien, vers 1478, pour se rendre à Constantinople et y faire le portrait du sultan.

Mais c'est surtout peut-être un conteur, un narrateur, un chroniqueur en images : ses peintures sur toile de grand format (Légende de la vraie Croix, Procession sur la place Saint-Marc...), vastes tableaux historiques représentant des cérémonies religieuses ou relatant des scènes de la vie ou de l'histoire de Venise, sont remarquables par leur goût du pittoresque et surtout par leur précision documentaire et leur exactitude topographique, et elles annoncent déjà les « vedutisti » du XVIIIe siècle et, singulièrement, Canaletto.



GENTILE BELLINI : Le Miracle de la Croix (détail). Venise, Accademia

Son frère cadet, GIOVANNI BELLINI (v. 1430-1516) est certainement l'artiste vénitien le plus important du XVIe siècle.

Contrairement à son beau-frère, Mantegna, il n'est pas un artiste précoce et son style se dégage lentement. Mais il ne cesse d'évoluer au cours d'une carrière extraordinairement longue et riche : ouvert à toutes les nouveautés, il est capable de les assimiler avec un rare bonheur.

Parti de la sévérité de Mantegna, influencé au milieu de sa carrière par Antonello de Messine qui lui enseigne la douceur et la transparence de la couleur, il sait encore, au début du XVIe siècle, s'adapter avec souplesse aux idées et aux styles de son temps, et ses dernières œuvres portent indiscutablement la marque de Giorgione et du Titien.

Les œuvres de jeunesse de Giovanni Bellini, en effet, sont influencées par l'austérité des formes classiques du milieu padouan — Donatello et surtout Mantegna — dont la vision spatiale et la sécheresse érudite le marquent profondément.

Mais déjà on note chez le jeune artiste un réalisme profond allié à une spiritualité sereine, une sensibilité lyrique et passionnée, un sens de la lumière et de la couleur vibrante, à l'éclat somptueux, la naissance enfin du « paysage-état d'âme », qui indiquent une évolution vers ce style sensuel et coloré qui lui sera propre et qui caractérisera essentiellement la peinture à Venise au XVIe siècle.

La présence à Venise d'Antonello de Messine, en 1475-1476, conduira Giovanni Bellini à adoucir la sécheresse de son tracé linéaire héritée de Mantegna

en faveur d'un modelé obtenu par la couleur et par la lumière, à accentuer encore sa richesse chromatique et à donner toujours plus d'importance au paysage.



GIOVANNI BELLINI : Pietà. Venise, Accademia

Cette tendance ira s'accentuant à mesure que se déroule la carrière de l'artiste. Après 1500, il exploitera au maximum les possibilités expressives de la lumière et du paysage, et ses dernières œuvres sont déjà dans l'esprit de Giorgione et du Titien.

Les principales œuvres de Giovanni Bellini sont :

— des portraits : celui du Doge Loredan (Londres, National Gallery) est peut-être le plus justement célèbre;

— des tableaux religieux sur des thèmes divers : Annonciation, Transfiguration, Piétas... parmi lesquels se détachent deux chefs-d'œuvre :
  — le polyptique de S. Vincent Ferrier (S. Giovanni et S. Paolo),
  — le Couronnement de la Vierge, de Pesaro;

— des Madones à mi-corps, parfois avec l'Enfant en pied (images de dévotion très demandées aux XVe et XVIe siècles) : un peu raides et sèches au début de sa carrière, ces Vierges, après 1500, sont empreintes de douceur et d'une grande humanité;

— de grands rétables d'autel où la Vierge et l'Enfant son entourés de saints et d'anges musiciens, indice du goût de Venise pour la musique. Les plus remarquables de ces « sacre conversazioni » sont :
  — la Pala de S. Giobbe (Accademia),
  — le tryptique des Frari,
  — la Pala de S. Zaccaria.



GIOVANNI BELLINI : Pala de San Giobbe. Venise, Accademia

*
**

Trois peintres importants appartenant à l'Ecole de Venise ou pouvant y être rattachés sont encore à citer :

1) Vittore Carpaccio (v. 1455-1526)

La majeure partie de son œuvre appartient au XVIe siècle.



CARPACCIO : La Légende de Sainte-Ursule : l'arrivée des ambassadeurs (détail). Venise, Accademia

Cependant, l'un de ses chefs-d'œuvre, **La Légende de sainte Ursule**, qui se trouve actuellement à l'Accademia, a été peint entre 1490 et 1500.

C'est l'une de ses grandes compositions narratives, destinées aux Scuole, c'est-à-dire aux confréries ou sociétés de bienfaisance, nombreuses et actives dans la Venise de la Renaissance. Elles ont pour point de départ l'art précis de Gentile Bellini. Mais Carpaccio y apporte un ton nouveau de la narration et un sens de l'atmosphère et de la couleur qui unifie la composition hérités d'Antonello et de Giovanni Bellini.

Dans La Légende de sainte Ursule, chaque épisode de ce véritable roman d'aventures est conté dans un cadre pittoresque et coloré, celui de la vie, celui des fêtes de Venise vers 1500, que font revivre pour nous les architectures, les gondoles, les costumes...

2) Carlo Crivelli (v. 1430-v. 1493)

Né et formé à Venise, Crivelli a maille à partir avec la justice et doit quitter la ville après 1457 pour se réfugier en Dalmatie, puis dans les Marches.

Ses tableaux religieux et ses grands rétables témoignent d'un art très personnel et séduisant où se fondent les influences les plus diverses — gothique international, tradition byzantine, école de Padoue, style de Ferrare — et caractérisé par la somptuosité et la luminosité du coloris, vif et parfois même acide, le style tendu, l'acuité du trait, incisif et qui rappelle Mantegna, la distinction, l'élégance, voire la préciosité des personnages, dont la Madeleine de Montefiore dell'Aso est peut-être l'exemple le plus achevé.



CRIVELLI : Marie-Madeleine (détail).
Eglise de Sainte-Lucie à Montefiore dell'Aso

3) Cima da Conegliano (v. 1458-v. 1518)

Né à Conegliano, Cima s'établit à Venise en 1492 et c'est pour cette raison que ce maître du paysage poétique mérite d'être cité dans cette étude.

Ses tableaux religieux et ses grands rétables d'autel valent en effet par la simplicité de leur ordonnance, le calme parfois solennel de leur rythme, le charme de la couleur, mais plus encore peut-être par la clarté et la douceur des paysages, amples, sereins, où une lumière chaude et diffuse baigne les lointains vaporeux.

FERRARE

Sous la domination habile et cruelle des Este, Ferrare connaît aux XV[e] et XVI[e] siècles, pour la littérature et l'humanisme, une période extrêmement brillante et qui en fait l'un des centres les plus importants d'Italie. Les noms de Boiardo, l'Arioste, Pietro Bembo et le Tasse, quatre des plus grands poètes italiens de la Renaissance, suffisent à illustrer l'importance littéraire de Ferrare.

Et il faut également se rappeler que Josquin des Près, quelque temps à la tête de la chapelle ducale, composa pour Ercole I d'Este (1471-1505) la messe Hercules dux Ferrariae : les notes ré ut ré ut ré fa mi ré (dont les voyelles se retrouvent dans les syllabes du titre) forment le cantus firmus sur lequel est écrite la messe.

En revanche, Ferrare ne compte vraiment au point de vue artistique que pendant un demi-siècle, celui qui nous occupe, de 1450 à 1500 environ.

Lionello (1441-1450), puis Borso d'Este (1450-1471) font d'abord appel à des artistes étrangers à la ville : Pisanello et Jacopo Bellini, Piero della Francesca, Rogier Van der Weyden, Mantegna.

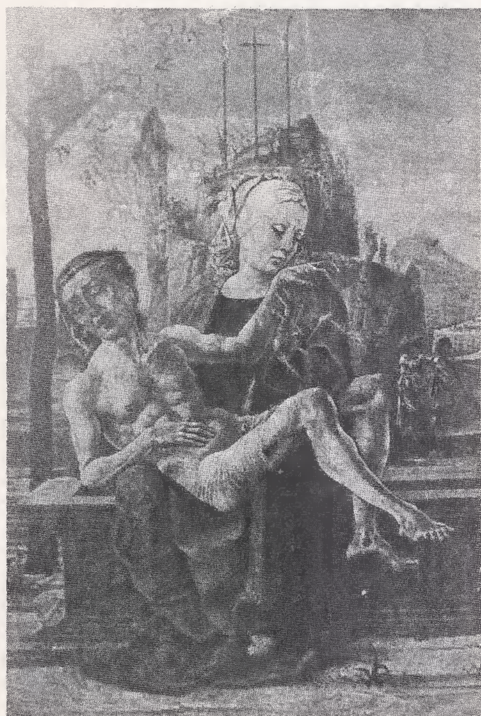
Ces influences, auxquelles s'ajoutent celles du milieu artistique padouan (Donatello et Squarcione), favorisent l'éclosion d'un style déchiqueté, hérissé, fait de contours à la sécheresse métallique et de surfaces scintillantes, d'une « manière » spécifiquement ferraraise marquée par l'acuité graphique, la force, l'énergie plastique et le lyrisme pathétique et tourmenté, et qui trouvent leur expression la plus élevée dans l'œuvre du chef de file de l'école de Ferrare au Quattrocento, Cosmé Tura.

Cosmé Tura (v. 1430-1495)

Les rares œuvres de Cosmé Tura qui nous sont parvenues — les volets de l'orgue de la cathédrale de Ferrare, les Piétas du Louvre, de Vienne et du musée Correr à Venise... sont parmi les plus remarquables — révèlent l'étrange et originale personnalité de cet artiste fascinant, fiévreux, inquiet.

A l'opposé de la recherche de la beauté formelle chère à la Renaissance italienne, elles ont toujours quelque chose de grinçant, de strident, qui permet de les reconnaître au premier coup d'œil.

Les paysages de Tura sont volontiers fantastiques, ses personnages, à l'expression ardente et souvent douloureuse, ont les traités crispés, les mâchoires saillantes, les muscles tendus, les veines gonflées, leurs vêtements aux plis métalliques sont plaqués sur des corps aux attitudes toujours mouvementées.



COSMÉ TURA : Pietà. Venise, Musée Correr

Sa palette est riche et profonde : ses couleurs, souvent irréelles, tendues, inquiétantes, sont tantôt sombres, profondes, livides, tantôt émaillées de rouges et de verts discordants, stridents même. Elles concourent à donner cette impression de pathétique exacerbé, d'expressionnisme intense, qui caractérise son art et l'apparente aux œuvres des maîtres allemands à la fin du Moyen Age et, singulièrement, à ce sommet de la peinture germanique qu'est le rétable d'Isenheim.

Cosmé Tura a été, semble-t-il, le responsable du programme iconographique de la Salle des Mois au Palais Schifanoia à Ferrare dont il dirigea la décoration. Certaines des fresques de cette salle ont été conservées et témoignent du talent de deux artistes ferrarais disciples de Tura, Francesco del Cossa et Ercole de' Roberti.

Francesco del Cossa (v. 1435-v. 1477)

Francesco del Cossa quittera Ferrare dès 1470 et finira sa carrière à Bologne, où il mourra âgé d'une quarantaine d'années seulement.

Au Palais Schifanoia, Cossa donne libre cours à sa verve narrative dans les fresques glorifiant les faits et gestes de Borso d'Este et traçant un tableau pittoresque de scènes de la vie quotidienne du peuple et de l'aristocratie de Ferrare au milieu du Quattrocento.

Trois maîtres l'ont fortement influencé :

— Cosmé Tura, à qui il doit la puissance plastique, l'énergie des formes et des contours, l'éclat émaillé des couleurs;

— Mantegna, de qui il hérite une certaine sécheresse des formes et le trait mordant;

— Piero della Francesca enfin, qui lui enseigne le sens des volumes, la composition volontiers solennelle et lumineuse, la présence physique des personnages.

Ercole de' Roberti (v. 1450-1496)

Peut-être élève de Cossa, Ercole de' Roberti a collaboré avec lui à la décoration de la Salle des Mois au Palais Schifanoia.

Il doit beaucoup alors à Cossa et surtout à Cosmé Tura. Sa ligne violemment mouvementée, la fermeté de son dessin, son style dramatique et son lyrisme étrange sont directement inspirés de ce dernier.

Mais Ercole quitte Ferrare pendant quelques années et, vers 1480, peut-être sous l'influence de la peinture vénitienne, cette acuité un peu grinçante se détend, sa sévère âpreté s'atténue, son style s'adoucit. Ercole atteint alors à un équilibre harmonieux, fait d'élégance dans le dessin, de raffinement dans la couleur — une couleur chaude et lumineuse, aux tonalités encore inconnues jusqu'alors dans l'école de Ferrare — qui aboutit au rétable de la Brera, peut-être son chef-d'œuvre. Revenu à Ferrare en 1486, il succède à Tura comme peintre officiel de la Cour des Este.

⁂

Dégager une conclusion à cette étude peut paraître difficile, car elle est consacrée à des villes promises à des destinées bien différentes. Padoue et Mantoue après Mantegna, Ferrare après Tura, Cossa et Ecole de' Roberti, retombent dans la médiocrité et presque dans l'anonymat.

Venise, au contraire, connaîtra bientôt un véritable âge d'or artistique et ravira à Florence cette hégémonie artistique qu'elle exerçait en Italie depuis le début du Quattrocento, et l'école de peinture de Venise, formée de génies aussi grands et aussi divers que Giorgione, le Titien, Véronèse et le Tintoret, dominera le XVIe siècle. Elle lui révèlera une peinture sensuelle et riche et d'une conception toute nouvelle : à la définition des formes et des volumes par le trait, par le dessin-contour, chère à l'école florentine du Quattrocento, va succéder un métier plus libre où les formes se lient à l'atmosphère par la magie de la couleur, une couleur désormais posée sur la toile avec une sûreté et une hardiesse sans égales et qui annoncent déjà à certains égards, et trois siècles à l'avance, les audaces révolutionnaires de l'Impressionisme.

La lecture de l'article ci-dessous ne peut manquer de provoquer diverses réactions, quel qu'en soit le sens. Bernard Lefort et moi-même souhaitons les connaître. Par la voie de « L'E.M. », il y sera répondu avec la plus grande objectivité et la plus grande conscience. L'une et l'autre étant basées sur l'expérience.

A. M.

Le Chant actuellement en France et la nécessité de la réorganisation des études de chant

par Bernard LEFORT
Directeur général du Festival d'Aix-en-Provence

J'ai eu l'occasion de déclarer, il y a quelques temps, qu'aux environs de 1980, il ne serait plus possible de programmer en France un opéra français, interprété par des chanteurs français. Personne n'a pu malheureusement contredire cette prévision pessimiste car nulle relève n'est en vue des derniers chanteurs français internationaux, tels que : Régine Crespin, Mady Mesplé, Jane Berbie, Gabriel Bacquier, Robert Massart, Michel Sénéchal, Guy Chauvet et j'en passe.

D'où vient donc l'état misérable actuel de l'Ecole française de Chant et quels seraient les remèdes à apporter à cette situation pour l'améliorer dans les temps à venir ?

Nous pouvons distinguer trois causes principales de la situation présente :

1° L'absence d'une véritable Ecole de Chant et l'absence d'une organisaiton des études du chant dans les institutions concernées comme les Ecoles de Musique ou les Conservatoires régionaux, nationaux et le Conservatoire de Paris.

2° L'absence de débouchés pour d'éventuels chanteurs formés.

3° L'incohérence des concours internationaux dont le niveau s'est abaissé considérablement dans les dernières années et qui plutôt que de consacrer des valeurs confirmées tendent à devenir des lots de consolation pour les laissés pour compte.

Commençons par le chapitre n° 1 : les études de chant dans notre pays.

Lorsqu'on se rend dans les pays et dans les institutions de ces pays d'où nous viennent aujourd'hui la plus grande partie des chanteurs qui tiennent le niveau international (c'est-à-dire certains pays de l'Est et notamment la Bulgarie ou la Hongrie, et d'un autre côté la Suède, l'Angleterre et les Etats-Unis), nous pouvons constater au studio de Sofia, au studio de Stockholm, dans les écoles telles que Trinity College of Music de Londres, la Juilliard de New York ou au Curtis Institut de Philadelphie, que des plannings extrêmement précis sont proposés aux élèves dès leur admission. Il y est prévu ce qui sera étudié la première année, la deuxième année, la troisième année, la quatrième année, quatre ans étant considérés en général comme le temps d'étude normal pour le premier stade, puis passant dans les studios pour la première, deuxième, éventuellement troisième année, le total de six ou sept ans étant le total normal de la formation d'un chanteur destiné à une carrière de longue durée et non pas de quelques années. Naturellement, l'ensemble de ce planning des études s'accompagne de professeurs hautement qualifiés susceptibles d'enseigner à leurs élèves une école mûrement réfléchie.

Que trouvons-nous en France en parallèle de cette organisation minutieuse ? Une entrée au Conservatoire dont les critères sont déjà susceptibles d'être revus, car un minimum de moyens devrait être demandé aux candidats acceptés, ce qui n'est pas toujours le cas, pour remplir le quota obligatoire des classes et c'est là une réforme première à introduire. Nul n'a sa place au Conservatoire qui n'a pas les moyens physiologiques d'aborder la carrière, même si certaines classes devaient rester avec des effectifs inférieurs à la règle. Ensuite, aucun plan n'est proposé à l'élève. Ce qu'il a le droit de faire, ce que le professeur a le devoir de lui faire faire n'est pas forcément la même chose. On n'indique pas quelles seront les matières abordées en première année, ni en deuxième année, ni ultérieurement. Lorsque, par malheur, un individu se présente avec une voix naturelle lui permettant d'aborder très rapidement les concours et d'obtenir un prix, ce qui est finalement le but unique de l'élève et du professeur, et des directeurs du Conservatoire, eh bien on

camoufle cet élève dans toute la mesure du possible et, dès qu'il est sorti du Conservatoire avec son prix, mais sans rien savoir réellement, on l'abandonne à son triste sort !

Il est bien évident que les concours devraient d'abord être supprimés puisqu'ils n'ont aucun sens et que, de toute façon, les examens de sortie ne devraient pas intervenir avant un minimum de trois ans. Qu'un élève soit doué ou non d'une voix naturelle, les études n'en sont pas moins indispensables et la facilité organique n'est pas forcément un avantage. Ceux qui sont obligés d'étudier longuement sont beaucoup plus sûrs de leur avenir que ceux qui sont partis sur des facilités naturelles. Cette chasse aux prix, particulièrement malsaine, doit donc être abolie, et les élèves, à leur entrée au Conservatoire, doivent être avisés qu'un certain nombre d'années minimum leur sera imposé et que, en tout état de cause, le but unique n'est pas forcément la récompense finale, mais d'avoir une formation lui permettant d'aborder avec les armes nécessaires une carriège extrêmement difficile. En contrepartie de ces études de longue durée, de longue haleine et des sacrifices qu'elles exigent des élèves, il est bien entendu que dans la mesure où la garantie de qualité peut être donnée aux employeurs sur les élèves ayant reçu en fin de cours, c'est-à-dire après cinq, six ou sept ans, l'absolution d'un jury ou le quitus d'un directeur, que cette garantie donnée aux employeurs doit par contre être associée pour eux de l'obligation d'employer dans leur troupe ces jeunes chanteurs. Il y a, à l'heure actuelle en France naturellement, l'Opéra de Paris sur lequel nous reviendrons, mais deux ou trois théâtres en province, tels que l'Opéra du Rhin, l'Opéra de Lyon, les Opéras de Toulouse, de Bordeaux et de Marseille dans lesquels se trouve une troupe permanente plus ou moins nombreuse, mais ces théâtres qui reçoivent de l'Etat des aides substantielles, devraient avoir en échange l'obligation, toujours répétons-le dans la limite de garantie sur leur qualité, d'utiliser et d'engager les jeunes chanteurs sortis du Conservatoire ou des Conservatoires. En ce qui concerne l'Opéra de Paris, ce n'est naturellement pas sa fonction que d'être le piédestal de débutants, mais il pourrait être envisagé qu'un certain nombre de jeunes chanteurs fraîchement sortis des Conservatoires puissent être engagés pour perfectionner leur acquis et reprendre en quelque sorte le rôle que n'a pas su jouer l'opéra studio. Si nous avons dit que l'Opéra de Paris doit se substituer à la défaillance de l'opéra studio,, c'est que celui-ci, après trois ans d'activité, ne peut présenter qu'un bilan quasiment nul, ayant appris à ses stagiaires un ensemble de disciplines secondaires, mais malheureusement pas celle qui prime tout, c'est-à-dire l'Ecole de Chant. Le recrutement des stagiaires s'est, du reste, fait dans des conditions qui sont restées obscures. J'ai déjà pu dire que les stagiaires avaient été recrutés dans la résistance ou dans la clandestinité et sans qu'aucun des critères nécessaires à la carrière, sans qu'aucun des moyens physiologiques indispensables aient été demandés aux personnes recrutées. Il ne sort donc malheureusement aucun artiste du studio à l'heure actuelle susceptible de reprendre une place normale dans une troupe et d'assurer le répertoire de base d'un opéra. Nul plus que moi, naturellement, n'affirme la nécessité à notre époque pour les chanteurs de ne pas baser leur savoir sur les seules qualités vocales et nul n'affirme plus que moi la nécessité aujourd'hui d'y ajouter, au contraire, des qualités musicales, scéniques, physiques, linguistiques fort diverses, mais il n'empêche que la carrière lyrique reste basée avant tout sur les qualités vocales et sur l'art du chant. C'est pour avoir méconnu ce principe élémentaire que la France se trouve aujourd'hui dans la situation qui est la sienne.

Donc, d'une part : réforme des études de chant, organisation des débouchés à l'issue de ces études. Voilà les deux piliers qui doivent être solidement implantés pour l'avenir du Théâtre lyrique français.

Disons, pour terminer, un mot des concours que nous avons évoqués au début de cet article et qui, très évidemment, ne jouent plus depuis une dizaine d'années le rôle qu'ils ont joué auparavant dans la vie lyrique. On peut se rappeler que les lauréats, il y a vingt ou vingt-cinq ans, avaient noms : Boris Christoff, Teresa Berganza, Victoria de Los Angeles, Fernando Correna, Michel Sénéchal, etc., et que le palmarès du concours de Toulouse a eu comme lauréat José Van Dam, Viorica Cortez, Ludovic Spiess et d'autres encore. Peut-on aujourd'hui même citer les lauréats de ces concours des cinq ou six dernières années ? On se croit obligé dans ces concours, comme au Conservatoire, de distribuer des prix, même lorsque les candidats, très visiblement, ne l'ont pas mérité, et je suis devenu personnellement la terreur de ces concours et des organisateurs de ces concours puisque, lorsque je fais partie d'un jury, je m'efforce de barrer la route à tout candidat dont la carrière ne me paraît pas assurée. C'est ainsi que l'année dernière, le concours de Toulouse et le concours de Paris n'ont donné ni premier prix homme, ni premier prix femme. Cette distribution à tort et à travers me paraît être parfaitement malhonnête; lorsqu'un lauréat remporte le prix d'un concours international, les employeurs éventuels doivent d'une part avoir la garantie, même sans avoir entendu ce lauréat, qu'ils peuvent engager un chanteur ou une chanteuse dont les qualités sont certaines et peuvent prendre place dans une distribution internationale,

c'est donc induire en erreur, mentir aux employeurs que de donner des prix à des candidats qui ne sont pas susceptibles de remplir ces engagements. C'est également malhonnête vis-à-vis des candidats, car leur donner ce prix est les encourager dans une carrière dans laquelle ils n'ont ou pas de grands succès à espérer, ou pas d'avenir du tout. Il y a donc là une double malhonnêteté et qui, en définitive, fait que la renommée, le standing du concours baissent davantage chaque année et qu'aujourd'hui on ne peut plus avoir réellement confiance *a priori* dans les candidats. C'est donc afin de rétablir la sécurité de l'employeur quant à la qualité des lauréats et la sécurité du lauréat lui-même dans ses possibilités de développement de sa carrière, qu'il est indispensable que les prix des concours internationaux ne soient attribués que lorsque, réellement, un candidat se trouve pouvoir mériter cette récompense qui est, non pas la porte ouverte par un prix de conservatoire sur un engagement de stagiaire ou de petit rôle, mais au niveau d'un concours international : départ d'une véritable carrière.

L'ensemble de ces mesures constitue le minimum indispensable pour que, à l'exemple de l'Angleterre dans les années qui ont suivi la dernière guerre, la France puisse dans les prochaines années reprendre sa place dans le monde lyrique.

nOtre discOthèque

Les Meslanges d'Orlande de Lassus, 30/33 VALOIS Astrée AS 11 X st.

Sous l'étiquette **Radio-France** et **Atelier de Recherches VALOIS,** dans cette Collection **ASTREE** qui se veut **Deffence et Illustration de la Musique française,** Charles Ravier dirige et signe avec l'Ensemble polyphonique de France le tome I de **Mélanges** que Roland de LASSUS (1532-1594) publia chez Leroy et Ballard en 1576 : c'est une réussite exceptionnelle. Ce disque renferme les vingt premières chansons du recueil (chansons à 4). On sait que les réalisations de Charles Ravier sont toujours de la plus fine qualité et celle-ci, qui fait appel à matière merveilleusement musicale, est-elle tout à fait remarquable. Jocelyne Chamonin, Amellia Salvetti (sop. et mezzo), Joseph Sage (h.c.), André Meurant (ténor) et Georges Abdour (basse) constituent un ensemble d'une homogénéité parfaite, sans qu'aucun de ces artistes se croit obligé de prendre le pas sur l'autre, chacun au service parfait d'un contrepoint de toute beauté, d'une hardiesse savoureuse auquel nos élèves ne seront certes pas insensibles. Bonne présentation de Marie-Madeleine Krynen, avec le texte des chansons : délicatesse appréciable !

BIS CELEBRES POUR LE VIOLON, 30/33 ARION ARN 36 307 st.

Astuce appréciable d'ARION et de Jean-Jacques Kantorow, violoniste qu'accompagne au piano Jacques Rouvier : ce titre permet en effet de regrouper des pages courtes qui étaient dans nombre de mémoires, mais que les durées prolongées des faces de microsillon avaient exilées des catalogues. Joël-Marie Fauquet les présente avec l'intelligente sensibilité qu'on lui connaît : **Scherzo et Tarentelle** d'Henryk WIENIAWSKY (1833-1880), **Cantabile** de Nicolo PAGANINI (1782-1840), **Tambourin** de la **Sonate en Ré Majeur** de Jean-Marie LECLAIR (1697-1764), **Trille du diable** de Giuseppe TARTINI (1692-1770), **Introduction et Rondo capriccioso** de Camille SAINT-SAENS (1835-1921), **La Fontaine d'Aréthuse** extrait de **Mythes** de Karol SZYMANOWSKY (1882-1937), **Mouvements perpétuels** de Francis POULENC (1899-1963) et **Danses populaires roumaines** de Béla BARTOK (1881-1945). Une leçon de technique de bon aloi pour les violonistes, une intéressante présentation du violon pour nos élèves, et du plaisir musical pour les amateurs de pages simples et directes.

L'ART VOCAL EN ITALIE AUX XVIIe ET XVIIIe SIECLES, 30/33 ARION ARN 38308 st. compat.

Toujours présenté avec les mêmes qualités par Joël-Marie Fauquet, voici une double découverte, du moins pour l'auteur de ces lignes et vraisemblablement pour beaucoup de nos amis : la voix magnifiquement chaude, veloutée et envoûtante du contralto Ortrun Wenkel. Bien que jouissant d'une notoriété internationale, je ne sache pas que cette remarquable cantatrice soit fort connue des amateurs français, et c'est infiniment regrettable. Accompagnée par l'Orchestre Pro Arte que conduit Kurt Redel, auquel s'unissent Christian Fink (violon et viole d'amour soli) et Helmut Rose (orgue et clavecin), Ortrun Wenkel fait entendre de belles pages « baroques », certaines fort connues, d'autres qui seront la seconde découverte de ce festival d'art sacré et profane : **Psaume 16 (Nisi Dominus),** importante page d'Antonio VIVALDI (1678-1741) qui occupe une face du disque, **Aria** de la Cantate **Mirti, faggi, tronchi** d'Antonio CALDARA (1670-1736), canzone **No, non si speri** de Giacomo CARISSIMI (1605-1674), ainsi que le toujours admiré **Lamento d'Ariane** de Claudio MONTEVERDI (1567-1643). C'est une heure de plaisir musical de choix.

Frederic CHOPIN, Les Mazurkas. Coffret 2 × 30/33 DECCA Aristocrate 7313/4 st. compat.

Aristocrate, label de cette Collection DECCA, est au demeurant le vocable qui convient parfaitement à Milosz Magin, pianiste originaire d'Europe centrale mais récemment naturalisé Français si je ne m'abuse. L'exécution de l'intégrale des **41 mazurkas** de Frédéric CHOPIN (1810-1849) est à la fois une gageure et une réussite. Gageure parce qu'une telle intégrale — regroupant des œuvres considérées **a priori** par les auditeurs non avertis comme moins caractéristiques que les **Ballades** ou les **Polonaises** — reflète peut-être ce qu'il y a de plus vrai en Chopin. Ici, le poète a cueilli puis fondu en un même creuset trois souffles populaires distincts : **celui** du **mazour,** du **kujawiak** et de l'**oberek.** Ce large panorama couvre la quasi-totalité de la trop brève carrière du Maître polonais, depuis les quatre **Mazurkas de l'op. 6** (1832) jusqu'aux trois **Mazurkas de l'op. 63** (1849), en passant par les illuminations de l'**op. 30 n° 4** de 1837.

C'est ici non pas le Chopin de la révolte ou des visions fantastiques, mais réellement le poète qu'a exalté Guy de Pourtalès, et qui peint avec la fluidité de l'aquarelle, l'intimité de la vie de son peuple.

Robert SCHUMANN, Edouard GRIEG, Concertos pour piano, 30/33 EMI LA VOIX DE SON MAITRE C 069-02615 A st. compat.

Magnifique leçon d'interprétation qu'offre Sviatoslav Richter dans ces deux grandes œuvres de la littérature pianistique : l'exécution en est remarquable, avec le prestigieux dialogue entre le soliste et l'Orchestre national de l'Opéra de Monte-Carlo que dirige Lovro von Matacic. Il est indubitable que, musicalement, le **Concerto en la mineur** de Robert SCHUMANN (1810-1856) écrase celui, dans la même tonalité, d'Edvard GRIEG (1843-1907), qui n'en est qu'un modeste reflet, quoique plein de panache. Il n'en demeure pas moins que la poésie dégagée par l'interprète — qui transcende ô combien la technique — de ces deux compositions réserve une bien belle émotion à l'auditeur.

The Music of Georges Gershwin, 30/33 DECCA Importation SXL 6727 W st.

Un concert GERSHWIN (1898-1937) certes traditionnel, encore que l'**Ouverture cubaine** ne soit pas chose tant courante avec son irrésistible rythme de rumba. Notons qu'à l'origine, cette page portait d'ailleurs ce nom de danse en guise de titre. La **Rhapsody in blue** avec Ivan Davis au piano, et **Un Américain à Paris** (violon solo, Daniel Majevski) prennent un cachet d'authenticité et de présence sous la baguette de Lorin Maazel à la tête du Cleveland Orchestra. Cette impression est renforcée par la présentation très « Chicago 1930 » de la pochette. C'est une sympathique nouveauté DECCA.

Romances de zarzuelas, 30/33 DECCA Aristocrate 7302 st. compat.

La **zarzuela,** forme de théâtre lyrique espagnol, est bien mal connue des Français. Et cependant, elle possède de fort anciennes lettres de noblesse, antérieures à celles de la tragédie lyrique de Lully, puisque les premiers témoins datent du milieu du XVIIe siècle, précisément 1657 avec **El Golfo de las Sirenas** de Calderon de la Barca. Le vocable est emprunté au fameux palais de la Zarzuela

(L'Eglantier), demeure construite au Pardo par l'Infant don Fernando. La confusion entre opéra et zarzuela se maintint, il faut en convenir, jusqu'au milieu du siècle dernier avec F.A. BARBIERI et son **Jugar con fuego** (1851) dont un extrait est précisément interprété ici par Montserrat Cabbalé. En fait, il s'agit d'une anthologie réellement séduisante que nous offrent avec cette nouveauté la célèbre cantatrice et le grand ténor Placido Domingo, voix d'or accompagnées avec une rutilance merveilleuse par l'Orchestre symphonique de Barcelone dirigé tour à tour par Eugenio M. Marquo et Luis A. Garcia Navarro. Une découverte intéressante.

RACHMANINOV, Symphony n° 3 ; The Rock. 30/33 DECCA Importation SXL 6720 W st. compat.

Mal-aimé des amateurs français — à l'exception de ceux atteints de « sentimentalite » aiguë — Serge RACHMANINOV (1873-1943) est finalement un mal connu. On peut certes grincer des dents d'avoir à plaider la cause de sa **Troisième Symphonie,** alors qu'aucune des six de Guy Ropartz — qui la valent amplement ! — n'est enregistrée. Il n'en demeure pas moins que ce Russe émigré mérite d'être connu, et son romantisme tardif vaut de figurer dans la palette sentimentale du premier demi-siècle. La **Troisième Symphonie,** composée en 1936, est d'ailleurs d'une conception moins romantique que les deux premières, avec une qualité très particulière de l'instrumentation : le **Scherzo** est significatif à cet égard.

Le Rocher (The Rock !) est une **Fantaisie pour orchestre** d'après un poème de Lermontov, que Rachmaninov composa à vingt ans et qui fut jouée pour la première fois à Moscou en 1896. Le romantisme parfois morbide mais toujours élégiaque se révèle entièrement dans cette page antérieure de quarante-trois ans à la troisième symphonie. L'exécution du London Philharmonic Orchestra, dirigé par Walter Weller, est excellente.

- **ANGELO GILARDINO JOUE HAUG, WISSMER, DUARTE, TANSMAN, BERKELEY,** 30/33 BERBEN BRMS Italien 0074 st. mono.

Un très beau disque de guitare — guitare traditionnelle cette fois — qui nous arrive tout droit d'Italie, très précisément d'Ancone. Dans une collection dite **Series of contemporary guitar Music,** il réunit des pages éclectiques et fort intéressantes qui sont une **Alba** du compositeur helvétique Hans HAUG (1900-1967), une **Partita** aux coloris changeants de notre compatriote Pierre WISSMER (né en 1915) comportant **Preludio, Capriccio, Cazone et Finale ;** une agréable **Suite piémontaise** dédiée par John W. DUARTE (né en 1919) à l'interprète de ces pages. Angelo Gilardino est en effet Piémontais ; son exécution de ces trois pièces **(Pastorale, Canzona et La Danza)** est convaincante et séduisante. Le disque comporte encore deux très belles compositions : **Pezzo in modo antico** d'Alexandre TANSMAN (né en 1897), hommage non seulement d'amitié à l'interprète, mais d'attachement à l'Italie et à la musique italienne. Enfin, toujours dédié à Angelo Gilardino, un très beau **Thème à variations** du Britannique Lennox BERKELEY (né en 1903). C'est un récital qui révèlera et imposera plus d'un nom inconnu jusqu'alors par du public français.

- **LA FLUTE INDIENNE A TRAVERS LES SIECLES,** 30/33 ARION ARN 34 200 st.

Voici pour terminer cette discothèque le triomphe six fois renouvelé d'ARION : **Los Calchakis « volume 6 »**, accueilli avec autant d'enthousiasme que les précédents par l'immense majorité du public. Les puristes diront qu'il s'agit de musique arrangée pour le concert et que les éléments traditionnels sont noyés dans tout un apparat dans le goût du jour. Peut-être, mais il y a tant de bonne humeur, de gentillesse, d'entrain dans ces réalisations — celle-ci ne le cède en rien aux précédentes — qu'on est contraint de s'incliner et de se laisser prendre au jeu magique de ces roseaux « tout remplis de musique », ces cordes pincées et ces percussions. L'évocation des flûtes pré-colombiennes, introduction des instruments à cordes puis des flûtes à bec avec les conquérants espagnols préparent à la musique métisse et à la musique andine actuelle. Rien n'y manque, du **siku** au **pinkillo,** du **requinto** à la **tarka,** du **tinya** à la **harpe** ou à la flûte de Pan basse. De quoi vous faire rêver pendant une heure : est-ce encore possible ?... Ce sera mon vœu avant le point final.

Jean MAILLARD

LA ROSE DES VENTS. Flûte, hautbois, clarinette, basson, piccolo, cor anglais. — MUSIQUE ET CULTURE, MC 3012 GU.

La collection **Musique et Culture** est bien connue de tous et nombreux sont les pédagogues qui en ont apprécié les bienfaits. Rares collections, en effet, ont été réalisées avec autant de sûreté, d'intelligence et de finesse pour favoriser l'initiation musicale et susciter la curiosité des enfants.

Ce nouvel enregistrement porte sur la présentation des « Bois » et propose un programme vivant et varié de la Renaissance à **J. Ibert** avec 14 petites pièces musicales d'un abord facile, pleines de vie et de fraîcheur **(Marche des petits soldats de plomb de Pierné, Concert champêtre de Tomasi, Cassation de Mozart,** danses du XVI[e] siècle, **Divertissements de Haydn, La Poule de Rameau, L'Asthmatique et Musette de M. Marais, Le Petit Nègre de Debussy, Menuet de Mozart, Valse extraite** de la **« Kleine Kammermusic »,** p. 24, **de Hindemith, Première pièce brève de J. Ibert),** auxquelles succède une présentation des différents timbres des instruments employés. En bref, un disque bien gravé, très utile dans les petites classes jusqu'à la sixième pour favoriser la connaissance de la musique, des instruments et des styles.

MAHLER. Le Chant de la terre. Janet BAKER - James KING. Orchestre du CONCERTGEBOUW D'AMSTERDAM. Bernard HAITINK. — PHILIPS, Trésors classiques, Super Artistique Stéréo, 6500 831.

Présentée à la faveur d'une belle interprétation claire et très en relief, cette partition du **Chant de la terre** que **Mahler** écrivit à partir de poèmes d'origine chinoise, apparaît dans toute son intensité expressive. On a plaisir à se plonger dans ce monde imaginaire richement coloré que Janet Baker et James King chantent avec une chaleureuse sensibilité. La gravure est excellente et voici en bref un très bon enregistrement de l'œuvre parmi les plus vibrantes de Mahler, toute de générosité, de raffinement sonore, d'expression ardente et d'apparente spontanéité.

CARMINA BURANA. Volume 4. L'Amour et l'Argent. CLEMENCIC CONSORT - Instruments anciens. Direction René CLEMENCIC. — HARMONIA MUNDI, HMU 338 K.

Harmonia Mundi poursuit avec autant de bonheur la publication de Carmina Burana avec ce quatrième volet de la collection. Les qualités musicales, l'intérêt culturel, tout comme la valeur historique de cette réalisation ont déjà été signalés à l'occasion des précédents enregistrements de cette anthologie particulièrement riche que le Clemencic Consort excelle à rendre avec beaucoup d'authenticité. C'est une fête constante, pétillante de vie, tout au long de ce disque. Sont réunies sous la rubrique L'Amour et l'Argent huit pièces divertissantes, critiques, ou de circonstances qui forcent l'enthousiasme. Abolissant d'un coup les siècles qui vous séparent de la pensée médiévale, on se sent transporté à l'audition par autant d'entrain, de générosité et de justesse sonore. Bravo.

L'ETE. CARL ORFF. Gunild KEETMAN. MUSICA POETICA. Edition française.

Interprètes :
Ensemble vocal et instrumental de l'Ecole normale d'Instituteurs et Institutrices de Lyon. Direction : René Jourdan, Marie-Jeanne Sol, Jean-Claude Guérinot.
Ensemble vocal et instrumental de la Lyonnaise, Ballet populaire de Lyon, Percussionnistes de l'Institut musical de Méthodes actives de Lyon.
Flûte à bec solo, vièle : Roger Bernolin.
Percussion solo : Michel Gauthier-Lurty.
Récitant : Alain Terrat.
Direction : Jos Wuytack.
HARMONIA MUNDI, HMU 3 0004 Y.

Sur le thème de **L'Eté** ont été réunies bon nombre de chansons populaires, de poésies et de piècettes instrumentales que **Harmonia Mundi** publie aujourd'hui à la faveur d'un enregistrement excellent. Il s'agit d'un aspect de la méthode Carl Orff — version française — dont les intérêts musicaux et pédagogiques sont ici pleinement

prouvés. Un exemple d'éducation musicale pour un développement sain du goût des enfants. C'est un enchantement de tous les instants ! Les chants et les poèmes sont donnés avec une pureté et une spontanéité extraordinaires, et bien qu'il s'agisse d'une succession de quelque 41 pièces distinctes groupées arbitrairement autour d'un thème unique, une impression d'unité, d'homogénéité se dégage de l'ensemble pour créer un univers sonore et poétique complet, fait de merveilleux, de bonheur et de jeu. Un ravissement !

L'intérêt pédagogique et artistique d'un tel enregistrement réalisé avec goût et sensibilité s'impose d'emblée ; mais, outre l'aspect pratique de cette méthode et son application ici, je voudrais dire encore le plaisir que l'on goûte à entendre cette musique transparente et vivifiante, faite de joie de vivre, de pudeur et de sensibilité qui débouche directement sur le monde de l'enfance. C'est avec joie que j'insiste sur les qualités d'un tel disque où les nombreux interprètes dirigés par Jos Wuytack font merveille.

RICHARD STRAUSS. LA VIE D'UN HEROS. Orchestre Philharmonique de Berlin : HERBERT VON KARAJAN. — EMI LA VOIX DE SON MAITRE, Stéréo, 2-C069-02577.

Après les déferlements de la Symphonie fantastique et des fougueuses épopées lisztiennes, **Richard Strauss** à son tour s'adonne au poème symphonique, dont il use dans un contexte musical peut-être plus formel. Ainsi **La Vie d'un héros,** publiée récemment par les Editions **Emi-La Voix de son Maître,** à la faveur d'une très bonne gravure, et dans lequel il se met lui-même en scène, apparaît de conception plus classique que les grandes fresques de Liszt. Karajan, à la tête de l'Orchestre philharmonique de Berlin, en donne ici une version puissante. Toute la force de la musique, savamment structurée et qui procède par séquences clairement délimitées à l'intérieur de l'ensemble, s'y trouve animée d'un élan lyrique conduit avec une concision digne des grandes interprétations de Karajan, cet autre « héros » (...) qui, à en juger par la photo d'illustration reproduite sur la couverture, s'assimilerait fort bien avec le personnage central de l'œuvre...

Fort beau disque donc pour la puissante beauté de l'ouvrage — un des derniers que Strauss écrivit dans ce cadre du poème symphonique — et pour la véhémence de l'interprétation.

PAUL TORTELIER - ERIC HEIDSIECK : **GABRIEL FAURE. Sonates n° 1 et 2, Elégie, Sérénade, Papillon.** — EMI-LA VOIX DE SON MAITRE, Stéréo, 2. C069-12894.

Il est rare qu'on atteigne, malgré le degré de réussite de certaines interprétations réellement vibrantes, a un rayonnement si grand que le message musical ne semble plus interprété mais spontanément fixé par l'exécutant comme la conséquence inévitable d'une expression intérieure. L'interprétation que Paul Tortelier donne avec Eric Heidsieck de quelques œuvres de **Gabriel Fauré** apparaît ainsi. Une communion intime rapproche les instrumentistes et les œuvres qui, tout à coup, prennent vie dans toute leur dimension. Des anodins **Papillons** aux magnifiques **Sonates,** les cinq pièces pour violoncelle et piano enregistrées ici dans cette interprétation ardente constituent une large vue d'ensemble de l'œuvre que **Fauré** écrivit pour ces deux instruments et l'initiative de cette intéressante nouveauté revient aux **Editions Emi-La Voix de son Maître,** qui illustrent périodiquement, pour le plus grand bonheur de la musique, l'œuvre de ce musicien français trop ignoré.

FAURE. DEUXIEME QUATUOR EN SOL MINEUR pour piano, violon, alto et violoncelle. TRIO EN RE MINEUR pour piano, violon et violoncelle. — ERATO, Stéréo, STU 70552.

Un autre disque de qualité au moins égale consacré à **Fauré,** ce mois-ci, propose des œuvres de musique de chambre d'un abord peut-être plus facile et qui suscite immédiatement l'enthousiasme, tant la musique y est riche d'intentions et de beautés formelles.

Ce sont les **trio et quatuor avec piano,** op. 120 et 45 en ré mineur et sol mineur, que **Erato** présente dans une interprétation de Jean Hubeau, Raymond Gallois Montbrun, Colette Lequien et André Navarra.

Que de musique et d'élégance dans ces deux chefs-d'œuvre magistralement exécutés avec une concision et une rigueur qui favorise et souligne même leur plénitude expressive et toute la poétique de cet art, si peu enclin à la facilité. Il n'est pas un instrument qui se trouve en deçà de l'ensemble et, de cette cohésion, de cette identité d'esprit faisant oublier les individualités, naît un espace expressif particulièrement profond et riche.

Beau disque, fait de véritables nourritures spirituelles et qui conserve, par la tenue de son programme et la qualité de l'interprétation, un caractère exceptionnel.

Excellente gravure !

Hervé MUSSON

Antonio Lucio VIVALDI. Les Quatre Saisons. — 30/33 DECCA Aristocrate 7296 st.

Ce magnifique disque vient de me parvenir juste au moment de la mise sous presse du présent numéro. Sa valeur artistique me presse, d'autant plus, de le signaler à votre attention que, fidèle à la décision prise rappelée, une réédition de l'analyse de l'œuvre figure en page 4/296. Il faut louer la firme éditrice pour la qualité de l'enregistrement et les interprètes formant l'**Ensemble instrumental de France.** Les douze artistes composant cet ensemble offrent une exécution d'une très haute qualité artistique vivante et sensible. Pour un cours sur le compositeur et l'école des cordes à l'époque, voilà une édition à retenir. Ne la manquez pas !

André MUSSON

Yves HUCHER
Professeur de Lettres

LA THEORIE DE L'IMITATION ET LA MUSIQUE

ULTIMA VERBA ...

Ces lignes paraîtront quelques jours avant le début des épreuves du concours. Nos lecteurs les parcourront hâtivement et voudront aller à l'essentiel. Telle a été également notre démarche et l'on voudra bien trouver ici de simples « notes », non une étude en profondeur qui n'aurait plus alors aucune utilité.

La théorie de l'imitation et la musique

C'est une question fréquemment posée. Voici des éléments de réponse.

Par le mot « nature », faut-il comprendre la « nature humaine ». Nous avons déjà répondu à cette question. Mais lisons ensemble :

D'Agincour (1680-1758) *La Magnifique ;* Daquin (1694-1772) *La Victoire ;* Royer (1705-1755) *La Sensible ;* Corrette (1709-1795) *La Tourière ;* Dandrieu (1689-1738) *La Gémissante ;* A.-L. Couperin (1725-1789) *Les Cacqueteuses ;* Rameau (1683-1764) *La Triomphante.*

Cette énumération n'est rien d'autre que le contenu d'un disque enregistré par notre grande claveciniste Marcelle de Lacour et qui a pour titre : « *Portraits de femmes* » (Pathé DTX 234 A)... ce qui est une réponse assez explicite, semble-t-il.

Quelle différence y a-t-il entre « imitation de la nature » et « sentiment de la nature », en musique ?

Dans la dizaine d'œuvres inspirées à Beethoven par la nature, il n'y a pratiquement aucune intention de rendre l'impression matérielle, la reproduction réaliste des bruits de la campagne. Les indications précisées pour la *Symphonie pastorale* prouvent bien qu'il s'agit de rendre seulement l'esprit, le climat d'un paysage et les sentiments éprouvés par l'artiste. Ainsi, le cours du ruisseau fournit un fond, un mouvement régulier (presque toujours pris trop lentement d'ailleurs par MM. les chefs d'orchestre !), d'où se dégagent des mélodies expressives.

Pourtant, cette « Scène au bord du ruisseau » contient bien un effet « d'imitation » pure des chants d'oiseaux. L'intervalle de quinte dans lequel se tient dans le Scherzo l'air de cornemuse du musicien ambulant (solo du hautbois, puis du cor) rend bien l'effet de subite immobilité qui s'oppose à la tapageuse allégresse des paysans. Une insuffisante timbale pour décrire les roulements du tonnerre ? Beethoven s'en contentera. Mais, bien plus important, en dehors de cet orage en fa mineur, pas un mouvement, pas même un fragment de développement n'est dans une tonalité mineure ; et c'est cela seul qui produit l'impression d'angoisse qui accompagne l'approche de la foudre.

Comparer la Danse des paysans dans la *Symphonie n° 6* et le Finale de la *Sonate op. 28 pour piano*, serait également fort instructif. Le trio du pompeux menuet de la *VIII*ᵉ *Symphonie* n'est-il pas la « représentation » d'un orchestre de paysans avec le grotesque des efforts fournis par la clarinette, le violoncelle et le cor ? Et que l'on jette également un coup d'œil attentif à la *Sonate pour piano et violon, op. 96,* la dixième (... qu'on jouerait plus souvent si elle n'était pas, à la fin du recueil, séparée des huit autres par la *Sonate dite à Kreutzer !*). Une molle brise parcourt tout le premier mouvement. L'adagio, en forme de lied, est une rêverie sur une pente boisée, mais une rêverie tout à coup troublée par la fête paysanne que « décrit » véritablement le Scherzo : danse campagnarde aux rythmes heurtés à laquelle se mêlent curieusement les échos apportés par le vent d'une danse citadine. Mais pour nous, la plus « pastorale » des œuvres de Beethoven restera la *Sonate pour piano op. 53,* et il faudrait analyser en détail le Rondo final. Contentons-nous d'une remarque. Le thème de ce Rondo est, dit-on, la reproduction d'un chant de marinier entendu sur les bords du Rhin. Nous voulons bien le croire, mais les carnets d'esquisses sont là pour nous affirmer que c'est l'un des thèmes que Beethoven a le

plus cherchés et travaillés : s'il « imite » un chant entendu dans la nature, il en donne une version très élaborée et travaillée...

Mais la grande question est la suivante : quel rapport y a-t-il entre la « théorie de l'imitation en musique » et l' « impressionnisme » musical ?

« Le titre *Nocturne* veut prendre ici un sens plus général, et surtout plus DÉCORATIF. Il ne s'agit donc pas de la forme habituelle du nocturne, mais de tout ce que ce mot contient d'IMPRESSIONS ET DE LUMIÈRES SPÉCIALES. »

On a reconnu le commentaire donné par Debussy pour ses *Nocturnes*. Mais sait-on assez qu'antérieurement, le compositeur avait précisé à Eugène Ysaye : « *Nuages* est en somme une RECHERCHE DANS LES DIVERS ARRANGEMENTS QUE PEUT DONNER UNE SEULE COULEUR COMME, PAR EXEMPLE, CE QUE SERAIT EN PEINTURE UNE ÉTUDE DANS LES GRIS. »

Et faut-il rappeler ces déclarations de Debussy : « La musique est responsable du mouvement des eaux, du jeu des courbes que décrivent les brises changeantes. » « Rien n'est plus musical qu'un coucher de soleil. Pour qui sait regarder avec émotion, c'est la plus belle leçon de développement écrite dans ce livre : la nature. » Et l'on sait la réponse de Debussy à des critiques anxieux de savoir s'il avait réussi ou non à dépeindre la mer : « Si j'ai mal transcrit ce qu'elle m'a dicté, cela ne nous regarde pas plus l'un que l'autre. »

Et si l'on nous fait observer que nous oublions totalement les siècles, XVIIe et XVIIIe, précisés par la question au programme, nous répondrons par une citation de Condillac (1715-1780) : « Les sensations ne sont pas les qualités mêmes des objets ; elles ne sont que les modifications de notre âme. »

Il n'est donc pas plus question pour l'époque qui nous intéresse que plus tard pour Debussy, maître de l'impressionnisme musical, de décrire tel ou tel aspect de la nature, mais d'y déceler les principes d'un monde sonore nouveau qui « magnifie l'instant ». Ce n'est pas l'objet qui importe mais le choc qu'il produit dans l'esprit ou l'âme du compositeur.

Leibniz (1646-1716) avait dit de son côté : « Lorsque l'oreille discerne l'agrément des sons, l'intelligence est dans la joie. » (On pressent l'idéal debussyste « faire humblement plaisir », — ce qui est tellement mieux dit !). Mais François Couperin (1668-1733) n'aurait pu s'exprimer de même façon. Il aime les harmonies fluides, doucement exaspérées par des dissonances sans préparation, des modulations hardies, retards, frottements. Pour lui, il y a « concordance entre ce qu'il voit et ce qu'il entend intérieurement. Mais concordance mystérieuse : « J'AI TOUJOURS EU UN OBJET EN COMPOSANT TOUTES CES PIÈCES (...) LES TITRES RÉPONDENT AUX IDÉES QUE J'AI EUES. » Mais Couperin refuse d'en rendre compte, donc rejette la description et la précision : il se contente d'évoquer, dans ses portraits comme dans ses tableaux, *Les lis naissants, Les gondoles de Délos.*

Emotion fixée telle qu'elle apparaît au premier spectacle de la nature ; concordance entre l'art et la nature ; recherche de la magie sonore douée d'un mystérieux pouvoir de suggestion : telles sont les trois sources d'inspiration que la nature offre au musicien. Ces sources vont s'ajouter et se compléter ou se combattre et s'annuler : leur conjonction idéale, dans un climat déterminé, à la fin du XIXe siècle, donnera ce qu'on appelle « l'impressionnisme musical », mais celui-ci préexistait bien avant que le terme ne fut inventé.

Reste évidemment à évoquer Rameau (1683-1764), étant bien entendu que l'on pourrait aussi parler de Philidor (1726-1795) et de beaucoup d'autres. Mais nous voulons nous en tenir à l'indispensable.

Pour Rameau, l'objet de la musique est D'IMITER LA VIE DANS TOUTE LA VARIÉTÉ QU'ELLE PEUT OFFRIR. Donc, un bon musicien doit se livrer à tous les caractères qu'il veut DÉPEINDRE, et comme un habile comédien, se mettre à la place de celui qui parle ; se croire être dans les lieux où se passent les différents événements qu'il veut représenter, et y prendre la même part que ceux qui y sont le plus intéressés.

Et de là, Rameau affirme comme on sait, au grand scandale des Italiens et de quelques autres, la prééminance de l'harmonie sur la mélodie :

« Les accords consonants (...) doivent être employés le plus souvent que l'on peut dans les chants d'allégresse et de magnificence. »

« La douceur et la tendresse s'expriment quelquefois assez bien par des dissonances mineures préparées. »

« Les plaintes tendres demandent quelquefois des dissonances par emprunt et par supposition, plutôt mineures que majeures, faisant régner les majeures qui peuvent s'y rencontrer dans les parties du milieu plutôt que dans les extrêmes. »

« Les langueurs et les souffrances s'expriment parfaitement bien avec les dissonances par emprunt, et surtout avec le chromatique. »

Rameau continue sa démonstration en parlant des modes, puis des intervalles. Et c'est pourquoi il pourra affirmer péremptoirement : « Le vrai drame musical n'est pas sur la scène, dans le spectacle : il est dans l'orchestre et c'est à l'oreille seule qu'il s'adresse. »

Alors, on ne s'étonnera pas que Debussy ait été l'auteur d'un *Hommage à Rameau.* Il y a sans doute bien du chemin entre la « théorie de l'imitation » en musique au XVIIe et au XVIIIe siècle et l'impressionnisme ; mais la route peut être sinueuse sans solution de continuité. C'est ce que nous voulions faire sentir en quelques mots.

AVIS DE CONCOURS

Conservatoire de région de Lyon :

Un concours sur épreuves aura lieu au Conservatoire national de région de Lyon, pour la nomination d'un professeur de lecture instrumentale « cordes », le 17 juin 1976, à 9 heures et 14 heures.

Tous renseignements au Conservatoire national de région de Lyon, 3, rue de l'Angile, 69005 Lyon.

Conservatoire de Metz :

Recrutement d'un professeur de flûte à bec, le lundi 17 mai 1976.

Les candidats intéressés par cet emploi de professeur de flûte à bec (16 heures de cours par semaine) pourront obtenir de plus amples renseignements (programme imposé, conditions à remplir) en s'adressant à la Mairie de Metz, Secrétariat général, 57000 Metz.

Les inscriptions seront closes le 10 mai 1976.

LYRISME ET NATURALISME
Panorama critique et problématique *

Michel GUIOMAR

(Suite à l'étude parue dans le précédent numéro)

On ne saurait oublier en effet l'année 1902 : si le succès n'en fut ni immédiat ni populaire, par la manière même dont en fut heurté le public des œuvres précédentes, *Pelléas et Mélisande* anéantissait brusquement la tentative réaliste et naturaliste française, aussi bien que la lyrique décadente fin de siècle d'un Massenet, condamnait la tentation vériste en France, sinon même sa prétention en Italie, ébranlait enfin le wagnérisme français, moins cependant dans l'envoûtement exercé sur le public que dans l'espoir des compositeurs d'apporter à notre Opéra un écho créateur à l'Œuvre qu'ils admiraient.

Non pas que ces œuvres et tendances disparurent mais, malgré d'éventuelles qualités, elles perdirent leurs valeurs de témoignages et de références. Ou plutôt, elles perdent aujourd'hui ces valeurs pour tout jugement que nous porterions sur l'évolution lyrique du XXe siècle : 1902 est aussi l'année du *Jongleur de Notre-Dame*, entendu parmi les réussites de Massenet et l'un de ses opéras les moins complaisants, et de *Adrienne Lecouvreur* du vériste Francesco Cilea, le meilleur de ses drames peut-être, deux œuvres cependant sans innovation, presque oubliées aujourd'hui et dénuées de toute force d'exemple. En effet, pour une œuvre littéraire pourtant extrêmement différente des drames humains du naturalisme et d'un symbolisme dense, il est vrai presque lourd, mais très opposé à celui tout aussi appuyé des naturalistes, Debussy a trouvé le langage même de simplicité directe efficace que le génie littéraire français semblait appeler depuis toujours quand la découverte aurait dû en venir logiquement aux naturalistes si les théories avaient pu avoir chez eux un écho de génie ; il en a créé le chef-d'œuvre lyrique enraciné aux sources esthétiquement les plus vives de son époque et, sans que nous privilégions *a priori* ces dernières, non pas bien sûr les mêmes que celles des lecteurs de Zola, auditeurs de Charpentier ou Massenet et bohêmes de Montmartre, quand le naturalisme lyrique donnait seulement aux œuvres un masque aux couleurs socialement les plus insistantes. Ce fait est pour nous indéniable et historique s'il aurait pu, à l'époque, être contesté, et même si certaines attentes sociologiques de l'art peuvent en être déçues : par le langage et l'intention dramaturgique, la création de *Pelléas* a répondu à l'attente de son époque tout en infléchissant la courbe de l'évolution de l'opéra, et aux fascinations lyriques françaises permanentes sans pourtant écarter les tensions esthétiques propres aux circonstances, et ceci plus fidèlement que les manifestes implicites de rénovation lyrique des autres œuvres, naturalistes surtout, qui n'en reflétèrent que la surface visible. Le langage de *Pelléas* a confié, accordé au climat littéraire et artistique de son temps et, à la fois, aux exigences antagonistes éternelles du Verbe et du Son, le secret d'une *vraie phrase* indissociablement musicale et littéraire, à la fois *naturelle* bien que rebelle à tout timbre quotidien, et d'un suprême *raffinement*, d'une *sublimation* de l'expression nue de la parole, au sens quasi chimique de tous ces termes, dans un drame qui, aussi près qu'il s'approchât dangereusement de la vie quotidienne au point d'avoir attiré l'ironie des sots et malveillants sur telles situations, celle de Golaud surtout, jugées boulevardières, se préservait l'éloignement nécessaire au rythme, la brume favorable de l'utopie, l'ampleur imaginaire.

Dans son excellent ouvrage *Musique du Son, Musique du Verbe*, précieux pour tout l'ensemble des problèmes du lyrisme verbal et du lyrisme musical affrontés, Marcel Beaufils suggère bien comment l'étude de *Pelléas*, sans le moindrement entrer dans le cadre d'une étude du naturalisme lyrique, est indispensable à la répartition claire des problèmes posés et se présente comme un feu de position dans notre démarche, quand il reconnaît :

> *Il faudrait reprendre cette partition page par page, mesure par mesure, pour évaluer l'effort de groupement des syllabes et leurs catapultages divers, les silences et les cris, les suspensions et les envolées — un régime dynamique infiniment retors, et pourtant* naturel comme la parole elle-même, *et qui donne plus que tout une* impression irréfutable de vérité. *Cette fois, le miracle d'union s'accomplit* (p. 144)[15].

* Voir *L'Education musicale*, mars 1976.

15. Marcel BEAUFILS, *Musique du Son, Musique du Verbe*, Paris, P.U.F., 1954.

Du miracle de cette phrase littéraire et musicale indissociablement, une anecdote que cite M. Beaufils témoigne, donnant le signe d'un *réalisme* magique du texte debussyste où Maeterlinck est finalement effacé :

Un grand acteur, jouant à l'Odéon le texte nu du seul poète, avouait se sentir lié par la déclamation de Debussy, comme par une force magique, et ne pouvoir s'en libérer (p. 144).

Remarque qui perd son anecdotique pour nous replonger au cœur de notre problème quand M. Beaufils ajoute : « C'est le cas Lulli renversé », si l'on se souvient de quelle fascination attentive le musicien suivait sur les lèvres de La Champmeslé la prosodie racinienne pour en traduire musicalement, avec exactitude et naturel, l'incantation. Ainsi Debussy serait venu achever un cycle de recherches et d'hésitations qui, commencé avec la servitude lulliste aux structures de la tragédie classique et au langage de son style, a vu errer toute l'école lyrique française ensuite, hantée par le problème du naturel en musique, de la déclamation naturelle et s'affronter des générations de théoriciens sur les mérites respectifs à cet égard de la musique française et de la musique italienne, de l'art de Lulli, de Rameau, de Gluck... Au moins ce siècle eut le mérite d'en reconnaître les exigences et d'accepter le problème, devant lequel démissionneront nos cosmopolites parisiens du temps de Berlioz qui, lui, au contraire, semble s'être créé des difficultés supplémentaires, dont il ne sortit d'ailleurs pas toujours heureux.

Si donc, nous pouvons établir des liens entre les problèmes du *naturel en musique* et du *naturalisme lyrique* — et qui prétendrait qu'ils puissent être les uns aux autres étrangers ? — aussi bien qu'entre un naturalisme latent dans la pensée encyclopédique, le siècle des Lumières et l'Aufklärung, et le naturalisme agressif d'un Zola, — ce qui ne nous fait non plus aucun doute, — on saisit combien cette qualité de feu de position indispensable à notre recherche est irréfutable en cette œuvre de Debussy, la plus anti-naturaliste qui soit cependant.

Nous voulons au moins dire que l'exactitude absolue de la réponse de la musique, à la fois à la signification et aux exigences du langage, dénonce les échecs précédents dont la prétention naturaliste n'a pas réussi à se forger le style qui eût été un miroir du texte, de la pensée philosophique, morale, sociologique, d'un Bruneau par exemple. La solution d'une qualification musicale naturaliste se tient ainsi dans une étude phénoménologique profonde de l'œuvre, traquant comme il a été suggéré plus haut, l'effort de naturel et de vérité, à travers un régime dynamique infiniment complexe entièrement tendu à effacer, mesure par mesure, ce qui n'est pas l'écho profond de la manière dont le compositeur saisit le texte et dont le texte s'accorde à la pensée naturaliste. On voit ainsi d'ailleurs comment échappe à un vrai naturalisme, qu'on serait tenté de reconnaître, l'esprit général de l'opéra-comique français par exemple, au XVIIIe siècle, où humbles gens, paysans, malheureux, désespérés s'expriment en un langage, littéraire et musical, trop attentif aux rimes, rythmes, césures, cadences régulières, et tous autres signes de convention théâtrale sans intention de crédibilité et d'héritage de structures, d'airs et de danses, étrangères, sinon rebelles à toute expression psychologique naturelle des sentiments particuliers liés à leur condition sociale.

On saisit donc que les œuvres authentiquement naturalistes de notre XXe siècle ne peuvent qu'être rares, isolées, et chaque fois le résultat différent d'un affrontement personnel du compositeur, renouvelé pour chaque œuvre, l'obligeant à discerner les aspects par lesquels le texte littéraire s'accorde à la pensée et quelles exigences de traduction musicale sont posées. De là, tout de même, un grand nombre de solutions musicales, dont il serait naïf de croire que le seul dépouillement lyrique, l'austérité récitative d'un texte, la familiarité du style, voire sa vulgarité, ou, par contre, l'aveu sans frein des sentiments, l'impudeur déclamée dans le paroxysme soient suffisants ou indispensables à l'expression naturaliste. On admet pourtant ainsi déjà que certaines œuvres expressionnistes, véristes, atonales, de musique concrète ou simplement de haute tradition post-wagnérienne et romantique puissent être naturalistes...

***

On objecterait que *Pelléas*, plus même que les œuvres de toutes autres tendances, fut sans lendemain véritable, et que nul autre drame, de Debussy ou de quiconque, ne soit venu apparemment avant longtemps, qui lui ait donné un écho certain, tandis que le wagnérisme français connut encore plusieurs décennies de prépondérance, soit dans l'attachement du public aux œuvres du compositeur allemand, soit dans la création des wagnériens eux-mêmes, et que les épigones de Massenet, le débordement vériste et même des tentatives de saisies d'héritages de Bruneau ou de Charpentier animèrent toute la première moitié du XXe siècle, opposant à la force persuasive d'un nombre qui ne se démentit pas durant cinquante ans, au caractère un peu insolite de l'œuvre unique de Debussy. Ne serait-il pas plus légitime de renoncer à cette valeur de référence et, loin de scinder une étude entre les précédents de 1902 et notre XXe siècle, suivre, appuyés sur la fin du XIXe, les transformations successives, les unes par les autres, des tendances en essayant d'y grouper des œuvres de naturalismes différents, mais de même école ou de même période, au lieu de les isoler, œuvre par œuvre, et chaque fois comme une réussite unique dans sa concep-

tion, dans son style, ne devant rien aux précédentes, aux autres contemporaines ?

Sans doute ; encore que, — nous aurons peut-être l'occasion de le redire, — le wagnérisme créateur français, l'étirement sur plusieurs années encore du style lyrique fin de siècle, le vérisme, la nostalgie naturaliste d'obédience « première époque » peuvent donner l'illusion du nombre : au compte du génie, ou même du talent, le bilan est presque vide. Sans doute encore *Pelléas* reste unique dans l'œuvre debussyste, même si — le problème n'étant tout de même pas le nôtre ici — le fait tient à plusieurs circonstances : Debussy pouvait légitimement explorer ou exploiter en tous domaines musicaux, et particulièrement dans celui de la simple mélodie — nous pensons aux *Trois chansons de Charles d'Orléans* — ses autres richesses dans un même esprit de découverte ; le sentiment devait lui être constant du grand privilège d'une réussite lyrique dont la valeur référentielle interdisait d'être redite ; quand il songe encore au théâtre, le drame du *Saint-Sébastien* de d'Annunzio est en marge de ce qu'il aurait aimé rencontrer. Ceux dont il rêva d'après Edgar Poe (*La Chute de la maison Usher*, d'un réalisme fantastique certain ; Victor Segalen, *Orphée ;* ou même *Tristan et Yseult* que Bédier venait de rendre, oserait-on dire, au public français selon les anciens textes), témoignent de cette distance entre ce qu'il accepta et ses fascinations profondes qui, sollicitées, auraient sans doute renouvelé le miracle de *Pelléas*. En fait, une lassitude cachée devant les grandes œuvres, provoquée par un mal très tôt menaçant, plus tôt qu'on le sait même, l'attrait des dernières années pour une musique de chambre pure et de recherche, d'un raffinement extrême achevèrent d'écarter le compositeur d'une vraie carrière lyrique.

Enfin, presque tout le théâtre lyrique qui aurait pu encore se montrer novateur en France, et donc suivre le sillage debussyste de manière plus sensible que les apparences actuelles peuvent nous laisse croire discrètes, se trouva soudain affronté à un événement de signification artistique très claire et de grande portée sociale : la prépondérance soudaine, la vogue publique, qui séduisit les meilleurs et Debussy lui-même, des spectacles de ballets, en particulier de ceux de Diaghilev. L'événement eut un tel retentissement, nous semble-t-il, pour le propos du naturalisme lyrique lui-même, et précisément de manière indirecte, que nous devons nous y arrêter.

*
**

Ici encore, comme dans le domaine vocal, remarquons qu'en marge de l'académisme d'un Opéra de Paris compassé dans une école chorégraphique demeurée au XIXe siècle, des tentatives de retour à une danse naturelle, primitive, « grecque », précédèrent les ballets russes, en particulier celles d'Isadora Duncan, « révolutionnaire aux pieds nus » [16].

L'insistance des Ballets russes à demeurer continuellement, pendant toute leur aventure de quelque vingt ans, à l'avant-garde des domaines de la musique, de la danse, du décor n'éloigne pas seulement notre attention esthétique des problèmes contemporains de l'opéra, n'attira pas seulement les compositeurs lyriques, elle pose le problème de décider si l'étude du théâtre lyrique ne devrait pas, au moins à cette époque et face à la recherche du naturalisme, accueillir aussi le domaine chorégraphique. En privilégiant comme encore jamais le Corps, sa beauté plastique, et son pouvoir dynamique, métamorphosant, comme instrument premier, exclusif même de l'expression, et en donnant à la musique, en lui rendant plutôt toutes les puissances du primitivisme de la matière sonore, l'espérance d'union de tous les arts affirmée par Diaghilev autour de la présence de son interprète, prouvait que, plus encore que pour l'interprète d'opéra, on devait parler de *corps lyrique* [17], la sublimation éventuelle de celui-ci par la danse étant essentiellement celle d'un naturalisme philosophique, voire d'un naturisme au sens où l'entendait De Bouhélier dont nous avons parlé plus haut, ou une Isadora Duncan, *Le Prélude à l'après-midi d'un faune* par Nijinsky et le scandale qu'il causa en 1912, en devenant une preuve suffisante. Le naturalisme implicite de la chorégraphie trouve peut-être même une autre preuve dans le fait que Diaghilev, toujours impatient à se renouveler, laissa partir, et sur ces circonstances mêmes, Michel Fokine, son grand chorégraphie de la première époque, dont le lyrisme ne pouvait que se trouver heurté par l'érotisme naturiste de Nijinsky, et dont le *Daphnis et Chloé* de Ravel, qui unissait primitivisme, lyrisme, classicisme, chef-d'œuvre musical et chef-d'œuvre chorégraphique pourtant, fut distraitement accueilli dans ce climat d'invectives et de discussions. Il est surtout symptomatique de voir ce devin infaillible croire le lyrisme de Fokine démodé et dépassé au profit de ce que venait de révéler le *Faune*. Même s'il rappela plus tard Fokine, même si le lyrisme ne quitta jamais l'atmosphère des Ballets russes, on ne peut dire que Diaghilev se soit trompé : l'année suivante, l'autre scandale, celui du *Sacre du printemps*, lui donnait en grande partie raison et témoignait que le Ballet pouvait être, par la présence même du Corps souverain, le lieu privilégié où non seulement tous les arts pouvaient s'assembler, mais aussi, et par cette circonstance peut-être, toutes les tendances : primitivisme, naturalisme, naturisme, lyrisme, expres-

---

16. Marie-Françoise CHRISTOUT, *Histoire du ballet*, Paris, P.U.F. (« Que sais-je ? »), p. 68.

17. Voir notre essai, « Corps lyrique », quelques remarques sur la poïetique du personnage d'opéra et de son interprète, dans *Recherches poïetiques*, ouvrage collectif de l'Institut d'Esthétique (C.N.R.S. et Université de Paris I), Paris, Klincksieck, 1976.

sionnisme..., il semble que toutes les tendances d'alors se soient précipitées sur la scène du Théâtre des Champs-Elysées en 1913[18].

Sur ces données et prémices, ne suffisait-il pas d'imaginer des livrets de ballet dans les climats littéraires proches de *Louise*, des œuvres de Zola ou de Bruneau pour que le Naturalisme y triomphât totalement ? On n'y manqua pas, et pas seulement chez Diaghilev : déjà, en cette année 1913, *Jeux* fut le premier ballet à mettre sur scène la vie moderne ; apologie et illustration de l'homme de 1913, on ne peut cependant reconnaître un naturalisme musical à la partition de Debussy. Pour ne citer ensuite que quelques jalons, indéniables ou se prêtent à une discussion favorable : *Le Pas d'acier* (1925), de Prokofiev-Massine-Jakoulov, puis *Le Fils prodigue*, de Prokofiev-Balanchine-Rouault, créé en 1929, à la dernière saison des Ballets russes ; *La Table verte*, hallucinante fresque macabre expressionniste et satirique de l'Allemand Kurt Jooss (1932) sur les jeux de la politique et de la Mort... Aujourd'hui même enfin, l'Opéra de Paris crée *Nana*, de Roland Petit, sur une musique de Marius Constant et un livret d'Edmonde-Charles Roux d'après Zola, les décors étant de Ezio Frigerio.

***

L'étude du naturalisme chorégraphique au XXe siècle se révèlerait ainsi précieuse pour la connaissance du naturalisme lyrique selon plusieurs points de vue :

Le ballet étant venu prendre la prépondérance acquise jusque-là par l'opéra, il est normal que les tendances naturalistes que nous décèlerions au niveau de la musique, de la chorégraphie, du décor, traduisent celles que nous aurions autrement reconnues dans l'ensemble du théâtre lyrique comme hantises du climat contemporain. Ecarter de notre étude ce domaine entre 1909 et 1929 au moins, mais de manière plus générale jusqu'à mesurées que la puissance qui les assimile : chacun pense nos jours, serait risquer de ne pas saisir les signes de la présence naturaliste dans les opéras de la même époque, car les traits de son évolution lyrique ne pourraient se suivre sur des repères nombreux et probants, lesquels sont alors dans le ballet.

Remarque-t-on, en effet que, trahissant peut-être son épuisement et ses erreurs d'orientation, le théâtre lyrique en France, à quelques exceptions près, s'efface alors au moins de la première époque triomphante du ballet russe, de 1909 aux lendemains de la guerre, et que ses réapparitions dignes d'intérêt semblent être imprégnées des grandes tendances révélées dans ces ballets, si du moins nous écartons les œuvres de climat fin de siècle, les témoins que nous avons évoqués du naturalisme premier désormais dépassé, comme tel du moins, ceux d'un wagnérisme français inefficace à renouveler, pour le génie français, la substance mythique, la technique d'écriture et les structures dramaturgiques : après une *Bérénice* d'Albéric Magnard, d'ailleurs de 1909, que révèle encore parfois aujourd'hui le concert, la scène lyrique française est presque vide ; on crée beaucoup, mais le catalogue en est devenu aujourd'hui fantôme, ou on remonte les œuvres wagnériennes elles-mêmes. Les exceptions seraient éloquentes : *L'Heure espagnole* (1911) qui, à l'antipode burlesque de *Pelléas*, distille et cisèle un langage également nouveau, merveilleusement accordé, — comme aurait espéré le réussir sans doute dans le dramatique, le pitoyable, la tranche de vie ou le sujet social un compositeur naturaliste, — à l'esthétique d'un quotidien à la fois réel et irréaliste, si cela peut se dire, le paradoxe de l'expression éloignant au moins ici le naturalisme commun et ce chef-d'œuvre ne faisant pas oublier que le véritable naturalisme ravelien, dans un sens il est vrai totalement étranger aux conceptions de Zola, mais proche de l'idée scientifique, règne sur les *Histoires naturelles* dont la précision sonore donne au texte de Jules Renard un climat insolite de cosmologie intime, secrète, un naturalisme presque expérimental de zoologiste. *Pénélope*, de Fauré, en 1913, échappe entièrement même à tout réalisme, non seulement par le recul presque légendaire et mythologique, mais par l'insaisissable d'un langage infiniment nuancé qui n'est d'ailleurs pas nouveau dans l'œuvre fauréenne, et, par contre, à cause d'une docilité quasi absolue à une prosodie littéraire oppressante. On citera encore, pour sa bouffonnerie annonciatrice de quelques autres entre les deux guerres, *Le Piège de Méduse* (1911), comédie musicale, texte et partition d'Erik Satie, œuvre pré-dadaïste, occasion pour nous de constater combien naturelle, libre et sans faux-pas, est la démarche musicale du compositeur et que s'il avait eu moins d'humour et découvert Zola plutôt que le Sâr Péladan, Satie aurait été un naturaliste lucide, cruel, assuré d'un style authentique ; un signe de sa vocation naturaliste est peut-être l'enthousiasme de sa jeunesse pour Flaubert dont *Salammbô* lui aurait inspiré les *Gymnopédies*. Socrate, drame symphonique avec voix (1920), tend vers le naturalisme musical par l'austérité poignante en même temps que le refus du pathétique, l'humilité même du propos ; ce naturalisme ne ferait aucun doute si, au lieu de la mort d'un philosophe stoïcien, l'œuvre décrivait la condamnation d'un simple citoyen moderne par l'arbitraire et l'injustice du pouvoir, et quelle mise en scène actuelle ne parviendrait pas à suggérer un tel climat ? Déjà Cocteau avait imaginé « une mise en scène “ moderne ”, quatre soldats en bleu horizon, dans un bar »[19].

---

18. Notre essai : « Prémices, Attentes et Sacres, Les Jeux et les conflits des tendances musicales et de l'humanisme européen », dans *L'Année 1913*, les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale ; ouvrage collectif de l'Institut d'Esthétique, tome I, Paris, Klincksieck, 1971, p. 395-488.

19. Cité par Jean Roy, *Musique française*, Coll. « Présences contemporaines », Editions N.E.D., Paris, 1962, chapitre « Erik Satie », p. 43.

Sans poursuivre, nous voulions surtout dire que, sans lien esthétique direct avec *Pelléas,* de telles exceptions lyriques avaient pris acte, en France, de l'efficacité de l'œuvre à interdire la poursuite d'une tradition lyrique inactuelle et que, parfois, cette prise de conscience pourrait les rapprocher d'un véritable naturalisme musical indépendant de toute idéologie, le sujet même du drame pouvant seulement, ici comme antérieurement, jouer pour ou contre l'illusion totale.

Dans les pays germaniques où le naturalisme fin de siècle de l'époque de Zola et Bruneau n'a pas eu d'écho musical direct, le domaine lyrique ne connaît nulle éclipse après une brève période d'hésitation qui suivit la mort de Wagner ; par contre, le ballet n'a pas connu le même épanouissement qu'en France et en Russie, comme si, loin de s'être effacé devant lui, l'opéra en France et en Russie avait déjà appelé par son déclin cette floraison créatrice chorégraphique. L'opéra allemand du XXe siècle témoigne à la fois d'une continuité romantique, wagnérienne, expressionniste, baroque, capable même d'accueillir le vérisme sans risque, parce que les influences qu'il en reçoit sont bien plus faibles et mesurées que la puissance qui les assimile ! Chacun pensant ici à Richard Strauss, en effet. On ose à peine citer quelques jalons sur les grandes tendances qui, jusqu'à nos jours, entretiennent le jeu lyrique : *Salomé, Elektra, Erwartung, Pierrot lunaire, Wozzeck, Lulu, Moïse et Aaron,* ainsi que les œuvres de Kurt Weill, surgies de sa collaboration à Bertold Brecht ou écrites seul : *Mahagony* (1927), *L'Opéra de quat'sous* (1928), *Die Burgschaft* (La Bourgeoisie, 1932)... Toutes ces œuvres, opéras, drames musicaux, cycle de lieder dramatiques... nous alertent, parmi bien d'autres, d'un ton particulier, soit en certaines pages, soit dans toute la partition, où se mêle pour nous le sentiment parfois d'une mystérieuse transmission de la démarche de Debussy ou d'une simple catalyse debussyste ayant pesé sur les attitudes allemandes, et, pour l'aspect purement autochtone des œuvres, la sensation d'une manière de polyphonie de catégories esthétiques : expressionnisme, baroque, romantisme, naturalisme, néo-classicisme. A bien écouter, nous entendons ici des tendances qui convergent aussi dans les ballets russes. Entre l'école germanique et l'alliance franco-russe, entre l'opéra allemand et la scène chorégraphique parisienne où Diaghilev vient toujours chercher d'abord la consécration première de ses créations, on peut donc saisir les traits communs profonds, dans un jeu comparatif extrêmement attrayant, pour constater au moins sans doute un principe que toutes nuances nécessaires ne contrediront pourtant pas : expressionnisme allemand et naturalisme français sont deux aspects d'une même attitude.

(*A suivre*)

INFORMATIONS DIVERSES

Session de viole de gambe du Collegium Musicæ Antiquæ

Professeur : Michel Sicard (Poitiers). Les cours ont lieu du 26 au 31 juillet 1976, dans les locaux de la Section de Musicologie de l'Université de Poitiers, 2, rue Descartes, 86022 Poitiers.

Le 25 juillet, à 17 heures, accueil des participants dans les locaux de la Section de Musicologie. Les cours s'adressent à des instrumentistes de *tous niveaux*, même débutants. Pour chaque niveau, un programme est fixé à l'avance (voir p. 2). Les violistes sont priés d'*apporter leur pupitre et leur instrument* (dessus, ténor, basse de viole, ou éventuellement Fidel). Quelques Fidel soprano pourront être mis à la disposition des étudiants ne possédant pas d'instrument.

Droits d'inscription : 30 F payables à l'inscription. *Participation aux cours :* 200 F (cette somme comprend les cours individuels et la pratique musicale d'ensemble). *Les frais de voyage et d'hébergement* sont à la charge des participants.

Les instrumentistes qui le désirent pourront être hébergés à la Cité universitaire Marie-Curie; la demande devra en être faite auprès des organisateurs de la session avant le 1er juin 1976. Le prix de la chambre est de 12 F par jour pour les étudiants titulaires d'une carte de C.R.O.U.S. et de 15 F pour les non-étudiants. Prix du petit déjeuner (servi à la cité) : 2,50 F. Les repas pourront être pris au libre-service « La Potée », rue des Carmélites, pour un prix moyen d'environ 10 F par repas, ou au restaurant universitaire de la Cité Marie-Curie. *Pour les mineurs*, une autorisation écrite des parents est nécessaire. Pour tout renseignement complémentaire, s'adresser au Collegium Musicæ Antiquæ, 2, rue Descartes, 86022 Poitiers.

La Rochelle Concours international de Piano

En 1976, le Concours international de Piano pour la Musique contemporaine (fondateur : Olivier Messiaen) aura lieu du 5 au 8 juillet, à La Rochelle, dans le cadre des IVes Rencontres internationales d'Art contemporain.

Trois prix seront décernés :

— Premier prix : 12 000 F. En outre, le titulaire sera engagé par « Radio-France », les Jeunesses musicales de France et les Rencontres internationales d'Art contemporain en 1977.

— Deuxième prix : 6 000 F.

— Troisième prix (Prix Francis Salabert) : 3 000 F.

Les concurrents devront adresser leur bulletin d'inscription, avant le 31 mai 1976, à la Recherche artistique, 104, rue de la Tour, 75016 Paris. Tél. : 504.08-51.

Dans le cadre des Ves Rencontres internationales d'Art contemporain, le maître Mstislav Rostropovitch a accepté de participer au Concours international de Violoncelle pour la Musique contemporaine, qui portera son nom et dont il présidera le jury. Ce concours se déroulera du 28 juin au 3 juillet 1977.

Institut français de Formation aux Commerces et Métiers de la Musique

1. *Initiation au métier de disquaire :* Du 18 au 20 mai 1976 ou du 7 au 9 septembre 1976. Connaissance du produit (disques, cassettes, etc.). Présentation des techniques de vente adaptées à différentes formes de distribution. Sensibilisation à la gestion du commerce du disque.

2. *Les lundis du disquaire :* Tous les lundis. Huit journées destinées aux disquaires et aux responsables de rayon et animées par des professionnels du disque (éditeurs, disquaires, etc.). Stage de perfectionnement et d'approfondissement des connaissances dans les domaines commerciaux, artistiques et techniques.

3. *Formation des « Disc-Jockeys » :* Du 1er au 3 juin 1976. Stage original visant à développer les connaissances spécifiques à la fonction et au sens réel du contact dans les entreprises de spectacles. Tous ces stages se déroulent dans les locaux de l'Institut.

Renseignements et inscriptions : appeler Madame Martine Haudeville, au 285.08-69 ou au 280.29-67. Correspondance : Association Promoform, 93, rue Saint-Lazare, 75009 Paris. Tél. : 285.08-69 et 280.29-67.

Deux Concerts à Brive et à Cahors

Comme tous les ans (depuis huit ans maintenant), cette série de concerts regroupe chorales d'amateurs et musiciens professionnels. Cette année : « La Passion selon saint Jean », de J.-S. Bach.

1° Concert à Brive, le mardi 18 mai, à 21 heures.

Programme : « La Passion selon saint Jean », de J.-S. Bach.

Participants :

a) Solistes : Viviane Lethenet, soprano ; Claudine Perret, alto ; Olivier Dufour, ténor ; Michel Dumaine, baryton ; Christion Poulizac, basse.

b) Orchestre : Orchestre de Chambre du Limousin. A l'orgue : Jean-Michel Hasler (professeur d'Education musicale, C.E.S. Saint-Germain de Brive).

c) Chœurs : Ensemble vocal de Brive (dir. : J.-P. Cuenot) ; Chorale des Lycées de Brive (dir. : J.-P. et Josette Cuenot), avec le concours de l'Ensemble vocal d'Uzerche (dir. : M.-Louise Libert).

d) Direction : Jean-Pierre Cuenot.

Le concert de Brive est organisé par l'Ensemble vocal de Brive, avec le concours de la ville de Brive, pour marquer le dixième anniversaire de la création de l'Ensemble vocal de Brive (créé en novembre 1965 par Henriette Cassaing, professeur d'Education musicale au lycée de filles). A noter que depuis 1969, la Chorale des Lycées participe à tous les concerts chœur-orchestre organisés par l'Ensemble vocal.

2° Concert à Cahors, le mercredi 19 mai, à 21 heures.

Même programme, mêmes exécutants bien sûr.

Organisé par l'association intitulée : « Animation populaire permanente » et patronné par la délégation J.M.F. de Cahors.

Il nous est particulièrement agréable d'attirer vivement l'attention de nos lecteurs sur ces concerts dont les animateurs et chefs sont des professeurs d'Education musicale : Mlles Cassaing, Libert, MM. Cuenot et Hassler.

Chez Harmonia Mundi

HMU 989. La Musique de la Bible révélée. Une notation millénaire aujourd'hui décriptée par Suzanne Haïk Vantoura (Psaume 23, Bénédiction sacerdotale. Psaume 24, Cantique des Cantiques, ch. 1, v. 1 à 4. Psaume 6, Les Lamentations. Esther, Le Buisson ardent, etc.).

Scientifiquement abordé, le problème du sens des accents qui accompagnent l'ensemble des textes de l'Ancien Testament est maintenant résolu.

Ils constituent une notation musicale insoupçonnée, d'une clarté et d'une efficacité incomparables; notation dont, à force de recherche patiente, Suzanne Haïk Vantoura a pu élucider le mystère.

Cette notation n'avait jusqu'ici reçu que des interprétations sommaires, divergentes d'une communauté à l'autre. L'important, c'est que la musique qui jaillit de cette clé est fort belle, expressive, bien que sa facture atteste une origine antique.

Actuellement encore, toute Bible hébraïque complète est pourvue de cette notation, témoignage incompris d'un art oublié, vigoureux, vivant.

Les plus éminents représentants de l'art musical contemporain s'émerveillent de cette restitution. La clé exposée par Suzanne Haïk Vantoura a été approuvée par les spécialistes.

A ces confirmations s'ajoutent celle du Grand Rabbin Henri Schilli, directeur de l'Ecole rabbinique de Paris, et celle d'Israël Adler, directeur du département de la Musique à l'Université de Jérusalem. Tous deux attestent l'exacte utilisation des signes ancestraux dans les travaux de Suzanne Haïk Vantoura.

Cette vaste entreprise devait être soutenue par un ouvrage explicatif, une étude permettant à quiconque s'intéressant à la question d'en trouver à disposition les données essentielles, tant historiques que techniques. Dans un livre à paraître aux Editions Robert Dumas, Paris, le processus du déchiffrement y est exposé, en sa logique spécifique, appuyé par tous les exemples nécessaires.

Par ailleurs, les données historiques sont confrontées avec la réalité nouvelle que constitue cette musique. Elle redresse l'histoire de la musique antique, justifiant en cela les témoignages bibliques, qui jusqu'ici semblaient inexacts ou surfaits.

Il paraît finalement, tout corrobore en ce sens, que c'est bien la musique que l'on chantait au temple de Jérusalem qui resurgit par le déchiffrement de cette notation. Elle n'a été divulguée qu'au IXe siècle de notre ère, mais selon toute vraisemblance, elle existait déjà dans l'antiquité, témoignage scripturaire d'une gestuelle savante, figuration musicale très répandue alors.

Le Nouveau Carré Silvia Monfort

Centre d'Animation culturelle de Paris

Jeudi 3 juin : Ensemble à vent « Da Camera ». Musique française. « J'ai assisté cette semaine à deux merveilleux concerts, l'un au Nouveau Carré donné par l'ensemble Da Camera... L'ensemble Da Camera nous permettait également d'échapper à la dictature du piano-violon. Il faisait découvrir toutes les somptuosités sonores des cuivres et des vents. C'est magnifique un trombone, un tuba, un cor, une trompette joués par de tels talents. » (Jean Cotté, *France-Soir.*)

Jeudi 10 juin : Ensemble de l'Itinéraire. Concert de musique contemporaine. L'ensemble de l'Itinéraire présentera, au cours de ses cinq concerts, des œuvres de : Ligeti, Xenakis, Gorecki, M. Cecconi, R. Tessier, Grisey, Guinjoan, Kopelent, Nunes, Florentz, Mannet, Filippi, Dimov.

Jeudi 17 juin : Anthologie du violon (III). Devy Erlih. — Xenakis, Prin.

Pour tous renseignements : 70, rue Réaumur, 75003 Paris. Tél. : 277.50-97.

Les Heures musicales d'Etampes
Festival de musique ancienne
Cinq week-ends - Mai-juin 1976

- *Une action entreprise par la Municipalité d'Etampes*

« Les Heures musicales d'Etampes », nées d'une initiative de la Municipalité d'Etampes, s'inscrivent dans le plan de sensibilisation mené par la Délégation musicale régionale en faveur de la musique dans la région parisienne et par la toute récente Délégation musicale du département de l'Essonne dans les cadres de la politique de la Direction de la Musique, de l'Art lyrique et de la Danse du Secrétariat d'Etat à la Culture et des très récentes mesures mises en œuvre par le Ministère de l'Education, *à savoir une action de diffusion* débouchant sur le *développement de la pratique musicale des amateurs* d'une part, et la *sensibilisation du monde scolaire à la musique* d'autre part.

« Les Heures musicales d'Etampes » répondent également au double souci de développer les activités culturelles de la grande couronne moins favorisée jusqu'alors dans ce domaine et d'attirer la population urbaine du nord du département vers un sud encore très riche en espaces naturels et remarquable par la beauté de ses sites et dont Etampes est un exemple frappant.

- *Pour un patrimoine architecturel exceptionnel, un festival de musique ancienne...*

La Municipalité d'Etampes a demandé à la Délégation musicale régionale (Direction régionale des Affaires culturelles pour la Région parisienne) de participer, au titre de conseiller technique, à l'élaboration d'un festival de musique permettant l'animation de son magnifique patrimoine architectural du Moyen Age et de la Renaissance et qui comprend notamment, intégrés dans l'ensemble d'une véritable ville-musée, les églises de Notre-Dame-du-Fort, Saint-Basile, Saint-Gilles, Saint-Martin, les hôtels d'Anne de Pisseleu et de Diane de Poitiers, la tour de Guinette, etc. Imaginé autour de cet ensemble architectural, le thème de la musique ancienne s'est tout naturellement imposé pour créer une animation musicale en harmonie avec ces témoignages du passé.

- *Une véritable « fête musicale » pour les habitants de la région*

Dans ces différentes perspectives et pour créer un véritable festival de musique dont les racines sont bien implantées dans la population de la région d'Etampes et du département, « Les Heures musicales d'Etampes » regrouperont autour d'un ensemble de cinq concerts de très grande qualité, une action vivante d'initiation à la musique dans le milieu scolaire et différentes activités concrètes sous forme d'ateliers visant au développement de la pratique musicale instrumentale et vocale des amateurs.

⁂

Faire entendre de la musique, mais aussi inviter à la mieux connaître et à la pratiquer ceux qui n'en ont pas encore eu l'idée ou l'occasion, tels sont bien les buts que se sont fixées « Les Heures musicales d'Etampes ».

- *Une action de sensibilisation pour les enfants dans le cadre scolaire*

Des séances d'animation ayant pour but de sensibiliser à la musique ancienne les enfants des C.E.S. et C.E.T. dans le cadre du tiers temps pédagogique, se dérouleront dans l'ensemble de l'arrondissement d'Etampes.

Trois animateurs se rendront dans les classes avec un ensemble important d'instruments anciens, jouant, expliquant et situant la musique des époques du Moyen Age, de la Renaissance et de l'Epoque baroque.

- *Des activités pour les amateurs*

Afin d'aider le développement de la pratique musicale des amateurs, des ateliers d'initiation et de perfectionnement au chant et aux instruments anciens, organisés par la Fédération nationale des Activités musicales, la Délégation départementale de la Musique en Essonne et la Municipalité d'Etampes, seront proposés aux habitants du département de l'Essonne et à tous ceux qui souhaiteraient y participer, au cours de chacun des week-ends encadrant les concerts. Ce sont les musiciens des différents groupes participant aux concerts donnés par le festival qui assureront personnellement la direction des ateliers amateurs : on y trouvera des ateliers de flûtes traversières et anciennes, de violes et violes de gambe, de luths et vihuela, percussion, de chant et direction chorale, de chant grégorien, de poésie et danse ancienne, de théâtre, etc., qui se tiendront à l'hôtel d'Anne de Pisseleu.

- *Cinq concerts de musique ancienne*

Enfin cinq concerts de musique ancienne réalisés dans quatre des plus belles églises de la ville d'Etampes se dérouleront autour de différents thèmes : Musique au temps des trouvères et des troubadours (le sentiment religieux et l'amour courtois) avec l'Ensemble Guillaume de Machaut et l'Ensemble grégorien de Versailles; Motets, madrigaux et danceries de la Renaissance avec l'Ensemble vocal Philippe Caillard et l'Ensemble Ricercare de Paris; Musique ancienne et folklore avec les Ménestriers et la Chorale franco-allemande de Paris; Musique, danse et poésie sur le thème de la Licorne avec l'Ensemble Le Sillage; Le Drame liturgique roman avec l'Ensemble polyphonique de France.

Ensemble baroque de Poitiers

Du 6 au 14 août, l'Ensemble baroque de Poitiers organise une session de musique ancienne, qui se déroulera à Saint-Benoit (86), avec la participation de : Jean-Pierre Pinson (Montréal), flûte à bec; Pierre Boussin (Poitiers), flûte à bec; Louise Courville (Montréal), flûte traversière baroque; Dominique Ferran (Poitiers-Saintes), clavecin. Au programme : exposés et cours techniques sur l'interprétation de la musique baroque. Exploration du répertoire des XVIIe et XVIIIe siècles et analyse des œuvres travaillées. Musique d'ensemble. Le cours de clavecin comportera également une initiation à la basse continue. Siège social : 8, rue des Charmilles, 86000 Poitiers.

Chez Arion

Les disques Arion ont publié un document-souvenir avant la disparition du plus grand cinéma d'Europe, le Gaumont Palace.

Il s'agit d'un disque enregistré par Gilbert Le Roy, qui a été titularisé organiste du Gaumont Palace en 1950, après Georges Ghestem, Simone Bernard et Tommy Desserre.

En 1970, l'orgue, construit en 1930 par la firme anglaise « Christie », fut alors repensé par Gilbert Le Roy et l'organier Jacques Probst, et pendant quatre mois d'un travail quotidien ils remirent l'instrument en parfait état de fonctionnement, allant jusqu'à transformer l'amplitude des trémolos, l'attaque des registres de percussion et corriger la pression d'air de certains tuyaux pour lui donner le brio et la couleur du célèbre « Wurlitzer » américain du Radio-City.

L'orgue vient d'être racheté par la ville de Nogent pour être reconstitué dans le pavillon Baltar qu'elle a également acquis de la ville de Paris.

Disque Arion - ARN 33 171.

PUBLICATION INSCRITE A LA COMMISSION PARITAIRE DES PUBLICATIONS ET AGENCES DE PRESSE SOUS LE N° 28511

IMPRESSIONS C.L.J., 29 rue Deparcieux, 75014 PARIS — DEPOT LÉGAL 2e trimestre 1976 — Le Directeur de la publication : André MUSSON

N° 1195